TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE
VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT
UND STILKRITIK

Jahrgang IV Heft 1

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

TRIVIUM

SCHWEIZERISCHE VIERTELJAHRESSCHRIFT
FÜR LITERATURWISSENSCHAFT UND STILKRITIK

HERAUSGEBER:

Theophil Spoerri und Emil Staiger

SCHRIFTLEITUNG:

Gerda Zeltner-Neukomm, Plattenstrasse 78, Zürich 7

Inhalt des 1. Heftes IV. Jahrgang

FEBRUAR 1946

Seite	1	*Ein Barock-Monolog*	Julius Rütsch
„	20	*Zur Symbolik des Grals bei Wolfram von Eschenbach*	Friedrich Ranke
„	31	*Circé et le monde renversé*	Jean Rousset
„	54	*Osservazioni sul lessico e sulla metrica del Tasso*	Mario Fubini
„	65	*«Les Sandales d'Empédocle»*	Gerda Zeltner-Neukomm
„	69	*Glossen*	

Die Mitarbeiter dieses Heftes: Elisabeth Brock-Sulzer, Zürich; Mario Fubini, Torino; Friedrich Ranke, Universität Basel; Jean Rousset, Genève; Kurt Ruh, Schiers; Julius Rütsch, Zofingen; Gerda Zeltner-Neukomm, Zürich.

Preis des Jahrgangs (4 Hefte) Fr. 10.—, des Einzelheftes Fr. 3. - .

ATLANTIS VERLAG ZÜRICH

EIN BAROCK-MONOLOG

Von Julius Rütsch

Die um 1650 in Rom aufgeführte Märtyrertragödie *Mer-a* des Jesuiten Joseph Simon enthält im fünften Akt den lgenden Monolog. Der Prinz Ulfadus, den Tod erwartend, zt in Betrachtung der die letzten Momente seines Lebens rzehrenden Wasseruhr:

Morum magistra specimen effingis mei.
Exulat uterque, fonte tu, cœlis ego.
Vincimur ambo, vitrea te compes ligat,
Me vincla terrae pariter et ferri premunt.
Tu vincta fontem quaeris, oceani sinum.
Huc cura pondus lapsus huc murmur vehit,
Curris recurris quaerula rimaris viam,
En quo venire gurgite undoso nequis
Vel fila mittis. Flumen in venas abit,
In fila venæ: fila de guttis fluunt,
Undamque pellit unda præeuntem sequens,
Et stilla stillam trudit et laticem latex.
Sic tenue lymphis agmen it redit fluit
Refluitque: nullus retrahit euntem labor,
Nec unda requiem poscit aut currus moram.
Me vita paribus acta momentis vehit
Revocatque in ortus, dulce principium mei.
Aeternitatis tempus elapsum sinu
Volvitur eodem. Tempus in saeclis volat,
Saecula sub annis, annus in menses fluit,
Menses diebus effluunt, horis dies,
Dissecta parvis hora momentis fugit.
Ventum est ad horam: pauca quam suis secant
Momenta punctis: cumque postremum stetit
Sine parte punctum, pandet immensum suis
Aeternitatis æquor immensus Deus.
O perge dulcis unda, festina, vola,
Laxa meatum, meque per tuas vehe
Aquas ad ignes. Ignis ad coelum movet.[1]

Der folgende Versuch einer Übersetzung unseres Textes muss notwendig gerade auf die Erhaltung seiner Ausdrucksweise auf die barocke Rhythmik, verzichten.

«Du zeigst ein Bild des Lebens mir und meiner selbst.
Verbannt wir beide, du vom Quell, vom Himmel ich.
Gebunden beide; wie die gläserne Fessel dich,
Zwingt mich der Erde und des Eisens Doppelband.
In Banden suchst du deinen Quell, des Meeres Schoss.
Nach jenem Ziele drängst du, sinkst du, fällst du hin,
Eilst vorwärts, rückwärts, kläglich forschend nach dem Weg.
Ja, wo dein feuchter Strudel nicht mehr hingelangt,
Schickst du ein Rinnsal hin. Es teilt der Fluss in Adern sich,
Die Adern dann in dünne Fäden, wieder die
Zergehn in Tropfen, Welle drängt die Welle fort,
Und Tropfen drängt den Tropfen und die Flut die Flut.
So rückst du dünnen Flusses vor, weichst aus, du fliesst
Und fliessest rückwärts; keine Mühsal hemmt den Gang;
Die Welle kennt nicht Ruhe, nie verweilt ihr Lauf.
So führt das Leben gleichen Dranges mich dahin,
Zurück zum Ursprung, süsser Heimat meiner selbst.
Dem Schoss der Ewigkeit, dem sie entstürzte, wälzt die Zeit
Sich wieder zu. So fliegt sie im Jahrhundert hin,
Das fliesst in Jahren ab, in Monaten das Jahr,
In Tagen rinnt der Monat aus, in Stunden die.
Die Stunde in winz'gen Augenblicken flieht dahin.
Die Stunde ist da, und wen'ger Augenblicke Nu
Bricht sie nun ab; doch wenn der letzte unteilbar
Erstarrt und fällt, tut grenzenlos vor uns dann auf
Die meeresgrosse Ewigkeit Gott überm Mass.
O eifre, süsse Woge, eile, flieg dahin,
Mach weit die Bahn und führe mich auf deiner Flut
Dem Feuer zu. Das Feuer trägt zum Himmel mich.»

Der Verkerkerte ergibt sich bei der nächtlichen Kerze dem Anschauen der in die gläserne Fessel gebannten Clepsydra. Die Wasserflut hat sich verloren aus ihrem Quell, dem Ozean, und trachtet, ruhelos suchend, nach ihm zurück; lautlos sieht der Betrachter, wie sie dabei in die Enge immer schmaleren Rinnsals gedrängt wird und schliesslich vereinsamt im letz-

en fallenden Tropfen, dem letzten Teilchen zugleich von es Betrachters eigener Zeit. Wie die Flut aus dem Meerquell ist sie, die Zeit, aus dem Schoss der Ewigkeit gefallen und strebt ihm wieder zu durch die ängstliche Enge der erschöpfbaren Augenblicke. — Die Metapher ist in der unvermeidlich rationalen Schärfe der lateinischen Kunstsprache durchgeführt, doch fehlt es ihr nicht an Leben, einmal dank der Szenerie: das Antlitz des Gefangenen und die arbeitende Clepsydra im engen Lichtkreis der Kerze, inmitten gedrückter Nachtschatten. Aber auch die Sprache ist nicht unbeteiligte Aussage, sie führt vielmehr die atemlose Not der durch immer schmaleren Zwang sickernden Flut, und Zeit, und die erlösende Mündung in die meerweite Ewigkeit in ihren Rhythmus über. Dort die kurze und immer kürzer werdende Fügung, die starre Reihung gleichrangiger Wörter — cura pondus lapsus —, das isolierende enjambement — momenta punctis; sine parte punctum —, die stauende p-Alliteration. Und dem gegenüber die Weiträumigkeit des Mündungsverses: Aeternitatis æquor immensus Deus.

Die dem Barock bis zur Besessenheit aktuelle Zeit-Wasser-Metapher und der Gegensatz Ewigkeit—Zeit sind hier etwas anders und ergiebiger gewendet als in den meisten Aussagen der Epoche. In der Regel ist die Ewigkeit als Gericht der Zeit entgegengestellt (am augenfälligsten im Vorspiel zu Gryphs *Catharina von Georgien,* wo sie selbst den Prolog spricht und den zeitgebundenen Wesen des Dramas keine andere Rettung vor der entwertenden Vergänglichkeit lässt als ununterbrochenes Gericht); und in der Regel ist das Wasser der Zeit ein Strom, ein wild hinschiessender Bach, vernichtende Bewegung zum Tode, Unbestand, Vergänglichkeit. Aber in der Tiefe aller von solchem Gefühl dahinschiessender Zeit regierten Barockrhythmik ist etwas anderes hörbar: ein Stampfen, ein Treten-an-ort, ein dauerndes Wiederholen und Behalten des Gleichen. Das barocke Zeitgefühl ist widersprüchlich; ebenso sehr wie durch den Strom der Vergänglichkeit ist es bestimmt durch den stehenbleibenden, völlig vereinzelten Augenblick. Und dieser Augenblick hat wieder ein doppeltes Gesicht: er kann die befreiende Aufhebung der Zeit sein, die einzige Möglichkeit aus ihrem

Rädergang auszutreten zur unmittelbaren Einigung mit dem Ewigen, «das ewige Nu»; — er erscheint aber auch als die letzte Verhärtung, das rettungslos starre Vorhandensein der in die Zeit gebannten Seele. Und wie die Tropfen der Clepsydra fallen diese Augenblicke einzeln, das Rinnsal stockt, und es wird unbegreiflich, wie man vom einen zum andern kommt. Auch der Monolog der *Mercia* verrät etwas von diesem Doppelsinn, obwohl eigentlich die Haltung des Märtyrerdramas nur die eine Wertsetzung erlaubt. Die Sehnsucht nach der mit dem letzten fallenden Tropfen nahenden Erlösung spricht sich explicite aus, darunter aber tönt auch das Bangen mit im Anblick der beinah erstarrten Flut.

Wenn das Barock dynamisch genannt werden darf, so ist es ein gelähmter Dynamismus. Man wurde sich da und dort der Lähmung bewusst und hat dann die Zeit als Abfolge unerlöst vereinzelter Augenblicke höllenhaft gesehen.

«Beim Teufel in der Höll, da ist ein ew'ge Zeit.» [2]

Aber widerspruchsvoll bleibt im Barock auch noch die Hölle. Die höllenhafte Dauer hat immer noch eine Wonne: die Identität, den Selbstbesitz; ein luziferischer Gegensatz zur überzeitlichen Identifikation von Augenblick und Ewigkeit.

So vervielfältigt die Epoche das Material ihres widerspruchsvollen Zeitgefühls durch scharf entgegengesetzte Wertungen:

die vergänglich strömende Zeit als Vernichtung,
der einzelne Entscheidungsaugenblick als Zugang zur Ewigkeit, oder aber als Teil höllischer Dauer,
die strömende Zeit als Weg zu Tod und Verwandlung.

Auf dem Boden so vieldeutiger Zeitanschauung entstand im Barock das lebendige Drama, — und konnte erst jetzt entstehen, da sein Element die vielfach gestufte Zeit ist. Das Passionsspiel des Mittelalters mit seinem naiven Naturalismus (Annäherung der Aufführungszeit an die wirkliche Dauer der Passion), die Moralität, das Heilsdrama und die Historie des 16. Jahrhunderts kannten nichts dergleichen; ihre Zeit ist ruhiges, von aussen herangebrachtes und im

Grunde räumliches Mass, sie ahmt entweder naturalistisch nach oder setzt symbolische Takte. Die Entwicklung ist plan, ein reines, genau konturiertes Nacheinander. Die Personen sind eindeutig, ihre Meinung so klar und definitiv gefasst wie das Spruchband, das aus ihrem Munde gehen könnte. Die Handlung läuft ohne Verschiebung oder Akzent ab, ohne Verzögerung oder Beschleunigung, denn keinerlei Spannung ist gewollt, ohne Bewusstsein der Zeit. Das Drama beginnt mit dem Anfang und endet mit dem Ende; alles wird erst dann gegenwärtig, wenn die Reihe an ihm ist, — nichts wird ausgelassen, nichts gespart oder verschwendet, jedes Teilstück hat seine klare und einmalige Gegenwart in der Ordnung des Ganzen, ohne durch untergründige Einwirkung von Vergangenem oder Künftigem in Beklemmung und Zweideutigkeit versetzt zu sein. Die Szenen dieses Dramas stehen auch nicht im Licht einer bestimmten Tageszeit, sondern in absoluter, gleichmässig heller Beleuchtung, sie atmen Sicherheit und Unschuld auch dort, wo sie Gericht, Verlorenheit, Verdammnis zeigen. So ist es selbst in jenen Dramen, die den Einbruch des Todes und des jenseitigen Gerichts in die irdische Lebensdauer zum Gegenstand haben: in den Jedermann-Spielen, vom englischen Everyman zum lateinischen und deutschen Homulus und Hecastus; und so ist es auch bei den lebensvollsten, temperamentreichsten dieser Dramatiker, bei Hans Sachs, Nikodemus Frischlin, Naogeorg.

Es war nicht die antike Überlieferung, vor allem aus Seneca, allein, die mit dem Barockdrama etwas völlig Neues, nämlich das moderne Theater, entstehen liess, diese Überlieferung war schon von gewissen Strähnen der Renaissance-Dramatik wieder aufgenommen worden, wenn sie auch erst im Barock von verwandtem Lebensgefühl zu neuer Aktivität gebracht wurde. Die Theorie von den Einheiten, darunter derjenigen der Zeit, wird von den Poetiken des 17. Jahrhunderts aufgenommen und ihre Verwirklichung von einem Teil des praktischen Schaffens angestrebt (so vom deutschen Kunstdrama), während eine andere, und bedeutsame Richtung im Widerspruch dazu steht. Aber, ob auf 24 Stunden und weniger zusammengedrängt oder abenteuerliche Abläufe

umfassend, die Zeit ist nun da, sie ist wirklich; und beinahe als ihr Gleichnis ist die Nacht herrschend auf der Szene eingezogen.

Es bleibt schwer, dies zu erklären. Kein Temperamentsunterschied und keine neue Poetik erklären den durch und durch gehenden Unterschied zwischen dem alten Hecastus und dem nun individuelle Züge tragenden, unter das Zeichen der Zeit gerückten *Cenodoxus* Jakob Bidermanns (1602). Dort entrückte Vergangenheit, so reizvoll sie sein mag, — hier beginnt unsre Gegenwart. Dieses Neue wurde möglich nach der das Barock begründenden Katastrophe, dem Einsturz der, sei es harmonisch oder kämpferisch, transzendent ausgerichteten Welt. Die mittelalterliche «Ständeordnung des Alls» war vom Kampfgeist des 16. Jahrhunderts erschüttert worden, aber auch dieser in der Eindeutigkeit des Kampfes aufgehobene Geist hatte noch seine selbstverständlich geordnete Welt und damit seine Ruhe; — erst seine Ermattung vor den nun aufgerissenen Grenzen des nicht zu Bewältigenden machte die Welt zweideutig, sie blieb unter der gerichthaften Ausrichtung auf ein Jenseits, dessen Vorstellung aber auf berauschende und gefährliche Weise in Bewegung geraten war, während die in sich selbst zurücksinkende Kraft sich nach innen wandte und zum ersten Male den melancholischen Reichtum des Selbst entdeckte. Die bisher einfachen Spannungsverhältnisse des Geistes fanden sich damit unendlich vervielfacht und in das Zwielicht der Ahnung, der Sorge, des Schauers, der nie ganz reinen Verzückung versetzt. Erst die Doppelhaltung dieser Wendung nach innen mit dem gleichzeitigen gespannten Offenstehen für die nun der Ironie fähige Transzendenz schuf mit der Vielfalt und dem Widerspruchsreichtum des Zeitgefühls jenen Mutterboden des Dramas.

Das Drama ist dabei nicht der Träger der Zeitspekulation, so oft es auch in dramatischer Lyrik von Todesfurcht und Todessehnsucht, von «langer Ewigkeit» und ewigem Nu, von der Öde der Dauer und dem verschiessenden Strom der Zeit, vom Augenblick als dem Ort der Identität oder der Gelegenheit jenseitsbewirkter Verwandlung spricht. Für uns kommt es an auf die Gestaltung des Dramas selbst durch die

mehr oder weniger bewusste Zeitvorstellung. Als sehr wenig bewusst erscheint sie in den theoretischen Auslassungen, den Poetiken der Heinsius, Pontanus, Opitz, Masen usw., wo kaum von ihr die Rede ist, — wie denn überhaupt wohl zu keiner Zeit die aesthetische Theorie der werkmässigen Wirklichkeit so fern war wie eben damals. Immerhin stützte ein Element dieser hauptsächlich auf Seneca basierten Theorie eine Tendenz des lebendigen Zeitgefühls: die Forderung nach Einheit der Zeit legitimierte den barocken Drang nach Raffung und Brechung der Dauer.

Das Barockdrama beginnt nicht mehr mit dem epischen Anfang seiner Fabel und lässt nicht mehr den Ablauf ohne Akzent vorüberziehen. Es setzt gerne mitten in der Sache ein; doch nicht, wie es erst der Klassik gegeben war, unmittelbar vor jener Stunde, wo der zum Äussersten herangedienene Kampf gegnerischer Kräfte sich im letzten Austrag löst und abwärts strömt; — die barocke Szene öffnet sich in einem früheren Stande der Handlung, hier ging es darum, einen langwierig hin und her wankenden, wenn auch in Wirklichkeit längst entschiedenen Kampf durch eine folternde Länge harter Zeit hindurchzuführen. Eine langgedehnte Peripetie, die in zahlreichen, uns heute manchmal ermüdenden, Variationen eine schon über den Anfang gesetzte Entscheidung vorbereitet und endlich herbeiführt, Raffung mit Dehnung verbindend, — so finden wir es in Gryphs *Catharina von Georgien, Carolus Stuardus, Papinian,* und durch romanhaft-abenteuerliche Aberrationen bereichert, auch bei Lohenstein. Der Barockdramatiker der besten Zeit — d. h. Gryphius mehr als Lohenstein, — strebt der klassischen Form der reinen Katastrophe zu und vom epischen Ablauf weg, das zeigt die Anstrengung zur Exposition, die meist überlastet wird und das Werk erdrückt (vgl. *Cardenio und Celinde).* Und doch ist ihm diese Form, wo das Drama nur Katastrophe, die Katastrophe nur Läuterung ist, und die Zeit überwunden wird, noch nicht sichtbar; was im Barock gesehen wird und vom Zuschauer erlebt werden soll, ist die dramatische Dauer, von der Qual einer immer wieder beinah äusserste Momente heranführenden Peripetie durchwuchtet. Die vorgeschriebenen 24 Stunden sind gern in die Nacht ver-

legt; so *Leo Armenius:* «Dieses Trauerspiel beginnt am mittag vor dem heiligen christtage, wehret durch die nacht und endet sich vor auffgang der sonnen», — *Carolus Stuardus* dauert von Mitternacht bis drei Uhr nachmittags, nicht zu reden von dem zauberhaften Nachtstück *Cardenio und Celinde;* — anders wieder wird in Lohensteins *Agrippina* und *Epicharis* die Nacht spürbar als zum Dunkel verdichtete Zeit. Ähnlich im lateinischen Hochbarock z. B. des Wiener Jesuiten Avancini. Im Grunde sucht das Barockdrama hier aus dem Zwang seiner Peripetie auszuweichen, indem es das Bangen der Zeit in die ihm gemässe Form nächtlich lyrischen Strömens hinübergleiten lässt; es nähert sich damit der unausgesprochenen Forderung musikalischen Ausdrucks an, wie sie in Latenz schon seit dem Frühbarock mitspricht, — und z. B. auch im Hintergrund unseres Wasseruhr-Monologes zu stehen scheint. Die Zeit bleibt zwar, wie sie nicht anders kann, in Düsternis befangen, aber sie löst sich doch zum Strom. Nicht für lange, das Drama darf sich nicht verlieren, die Peripetie greift stauend ein, und es erscheint das Gegenbild des Stroms, indem der einsame dramatische Augenblick, — meist auch ein solcher der Nacht —, am Zifferblatt des Himmels abgelesen und feierlich, etwa in der ehernen Sprache des römischen Lagers, ausgerufen wird:

«Quanta iam noctis rotae
Egere spatia?» — «Quarta iam sonuit tuba.»
(Avancini, *Pietas victrix* I, 3)

oder:

«Der Mond ist zimlich hoch, der kalte Wandelstern
Läst sich Nord-Ostlich sehn, das Licht ist gleich so fern
Als uns der Abend steht.»
(Gryphius, *Cardenio und Celinde*, IV)

oder es punktieren Lohensteins Machtweiber einen angstvollen Höhepunkt der Peripetie mit einem Wort, das den extremen Augenblick der Nacht und des Schicksals zum Stehen bringt:

«Bestürtzte Trauer-Nacht! — Verrücktes Spiel der Zeit!
(*Agrippina,* V, 1)

«Verwirrtes Trauerspiel! verkehrte Mitternacht!»
(Kiosem in *«Ibrahim Sultan»*, V)

Hier ist fühlbar: die Zeit ist nicht nur Qual, sie ist auch feierliche Steigerung des Daseins; ihr zum Tod hinreissender Strom ist Vergänglichkeit und rhythmenreicher Rausch; der Augenblick ist nicht nur moralisch zweideutig, auch dem Gefühl ist er bald qualvoll, bald zur Erhabenheit gesteigertes Selbstbewusstsein.

Die Elegie der fliessenden Dauer ist der Grundton des Barockdramas, hier und da kommt er zum Durchbruch, selten beherrscht er die Oberfläche, etwa in solchen Stücken, die weniger ein kämpfendes Gegeneinander als eine entschiedene, gegensatzarme Abwärtsbewegung enthalten, so in Gryphs *Carolus Stuardus*, oder in Baldes nur einmal durchbrochener *Jephtias*. Auch dann noch fehlt es nicht an rhythmischem Wechsel; feierliches Gleiten, träumendes Fallen und auf einmal wildes Dahinschiessen, wie es etwa Gretser ausspricht:

Omnes morimur et labimur
Ut labitur unda quæ nunquam revertitur.
Diffugimus omnes ut nix solis æstatibus
Liquefacta.
(Vita Nicolai Unterwaldii, II, 3)

oder Baldes Ariphanasso:

Utque inquietas astra per noctes volant
Amor omnis in vertigine est. semper tremit
Semper movetur.

In der Regel aber ist die Dauer von Schritt zu Schritt durchbrochen und gestaut von der Folge der isolierten Augenblicke. Das Durch- und Gegeneinander dieser beiden Zeitvorstellungen bestimmt das Drama, ebenso gut in den grossen Formen seiner Architektur wie im einzelnen Vers, in den kleinsten rhythmischen Teilen. Das Barock strebt für sie kein Ineinander an, denn es geht ihm nicht darum, die «wirkliche» Zeit, — die des stofflichen Vorgangs oder andererseits die des Hörers —, durch eine solche des dramatischen Ablaufs täuschend zu parallelisieren, wobei das Einzelne in der Harmonie der in sich geschlossenen Sphäre unmerklich aufge-

hoben wäre; — die Zeit des Barockdramas ist mit Entschiedenheit eine eigene, von der Umgebung abgehobene, sie ist nicht blosse Funktion, sondern spricht selbst; ihr Dahinschiessen und ihr Stocken sollen sichtbar werden, über die Vermittlung eines Gemütszustandes hinaus hat sie sinnbildlichen Gehalt und kommt denn auch in manchen Fällen dazu, als allegorische Figur sich direkt zu äussern. Dabei sind das Nicht-anders-können und das Nicht-anders-wollen des Dichters allerdings schwer auseinanderzuhalten.

Der Augenblick: wir sahen ihn bereits als das Zentrum einer vorwiegend protestantischen Barockmystik, die im unvorstellbar kleinsten Teil der Zeit, im «ewigen Nu», die Lücke sieht, durch die ein Entkommen aus der Dauer und eine unmittelbare Identifikation mit der Ewigkeit möglich wäre. Für den Dramatiker, vor allem Gryphius, sind es weniger Momente ekstatischer Vision als solche der selbstherrlichen sittlichen und religiösen Entscheidung. Seine Heldin Catharina von Georgien, vom Gegner auf die Hinfälligkeit alles menschlichen Daseins und Handelns hingewiesen, ruft ins Streitgespräch:

Ein augenblick wird bald und ewig nicht vergehn.
(IV. Akt)

Solche Augenblicke, der Selbstüberwindung, der Untat, des Bekenntnisses, und ausnahmsweise — im *Cardenio* — des jenseitigen Eingriffs, sind die Angelpunkte von Gryphs Dramen, mit durchaus positiver Kraft begabt; in ihrem Nu wird das ganze Weltgewicht um seine Achse geschleudert und in neue Richtung versetzt; ein ungeheurer Ruck unterbricht die Dauer und verwandelt ihren Charakter. Gryphius hat seinen Begriff dramatischer Spannung, dass nämlich in gedrängtester Enge der Zeit über die Ewigkeit entschieden werde, in der Widmung zum *Papinian* ausgesprochen:

«Genus spectaculi sublime coram tueri incalescentem ad honesta animum, dum inter exigua temporum spiramenta expenditur cuncta lucrandi perdendive ratio.»

Inter exigua temporum spiramenta, — die ganze Kraft des Dramas drängt sich in diese Engen der Zeit; sie stehen nicht

als Grade einer Entwicklung, sondern als sich aufreissende Öffnungen in der Dauer der Handlung, die um sie her in ein mühsam vorbereitendes Vorher und ein betrachtendes *(Cardenio)* oder klagendes *(Carolus Stuardus, Papinian)* Nachher zerfällt. Eine solche Drängung der Peripetie würde dem Drama nur geringe zeitliche Ausdehnung gewähren, wenn ihm nicht bestätigende Meditation, dramatische Lyrik zu Hilfe kämen. Vor allem aber gewinnt es seine tatsächliche Erstreckung durch die Zeit dank zahlreicher Wiederholung oder vielfach variierendem Exercitium jenes Entscheidungsaugenblicks, so dass die Zeit sich zwar dehnt, aber immer wieder von dem auf den gleichen äussersten Positionen geführten Kampf zerrissen wird. So in der *Catharina*, im *Papinian*. Dasselbe Prinzip bestimmt in gemilderter Form die grossen, aller Barockdramatik eigenen Fluctuanz-Monologe, wo der Geist mit seinem Bewusstsein, der Entscheidung mächtig zu sein, zwischen den Möglichkeiten erlösenden oder verdammenden Tuns sich hin- und herwirft, — oder geworfen wird, — und jenes Äusserste vorbereitet, oft ohne zum Entschluss zu gelangen. Die sittlichen Kombinationen je nach dem supponierten Ausfall des Entschlusses werden vorgestellt und als Möglichkeit ausprobiert und die Identität des Geistes in jeder von ihnen aufgesucht; die Bewegungen von Gegensatz zu Gegensatz sind ruckhaft, der Form unverbundener Augenblicke unterworfen. So suchen sich Gryphs Leo Armenius, Chach Abbas, Papinian den Weg durch die von Angst und Möglichkeit beklommene Zeit, so auch die Tyrannen der Jesuitendramatik und manche von Corneilles Helden (in *Héraclius, Pompée, Rodogune*). Auf spätern Stufen des Barock, z. B. bei Lohenstein, wird in solchen Monologen das Ziel der Überlegung schon nahezu aus den Augen verloren und der ruckhafte Rhythmus der gegensatzbestimmten Fortbewegung um seiner selbst willen aufgesucht.

Meist stellt uns schon die Eröffnung des Dramas und dann wieder der Einsatz seiner einzelnen Akte dem erstarrten oder überschärften Augenblick gegenüber. Technisch gesprochen finden wir hier die Formen Senecas, nur dass sie nicht blosser Schulbesitz sind, sondern neues Lebensrecht erworben haben. Seneca öffnet seine Dramen mit dem grossen Monolog

der sich selbst vorstellenden Hauptperson oder einer jenseitig hereinregierenden Macht, sei es Gott oder Gespenst. Dies hat auch im Barock den Vorzug. Daneben allerdings werden nun auch Formen, die Seneca erst im Innern des Dramas verwendet, in manchen Fällen zum Einsatz, so die Stichomythie, oder die komprimierte Kurzrede mit zerhacktem Vers. Es ist klar, dass dies nicht einfach eine technische Angelegenheit bleibt, vielmehr über die Haltung der Person und die im Drama regierende Zeitvorstellung uns gleich zu Beginn das Entscheidende meldet. Hier sei die Rede nur von drei bedeutsamen Formen des dramatischen Beginns:

die zum Block geschlossene monologische Selbstdarstellung
der sensationelle Moment
die Stichomythie.

Der monologische Block: im frühen Barockdrama, bei den Strassburgern, Muret, Spangenberg, dann bei Opitz, oder bei Jean de Schélandre, Tristan ist sie noch wenig belebte aus Seneca übernommene Expositionsform, später wird sie ausdrucksvoll: in hart einsetzender Rede stellt sich der Held vor; unmittelbar steil emporragend meldet er sich mit seinem in der Folge völlig durchgehaltenen Beharrungswillen (Gryphs Papinian), seinem schwindelerregenden prunkenden Selbstbewusstsein (Lohenstein: Agrippina, Cleopatra), seinem selbstverlorenen Rachewillen (Cyril Tourneurs Vendice in *Revengers Tragedy*), seiner egoistischen Hybris (Marlowes Faustus), mit seiner Höllenangst, seiner klügelnden politischen Deliberation, jedenfalls immer mit einer Tendenz zur Wahrung der bedrohten Identität. Eine hallende Leere der Welt umgibt die einsame Repräsentation; die Zeit ist gleich zu Anfang erstarrt, und das Verhängnis der nicht zu verwandelnden Selbstheit oder auch geradezu der entschlossenen Wendung zum Bösen spricht sich in banger Pracht aus. Nicht umsonst hat auch Shakespeare *Richard III* auf diese Weise eröffnet. Hier herrscht keine Langeweile blosser Exposition, es ist ein gedrängter, lange ausgehaltener Augenblick, in dem das Drama unter verneinendem Zeichen sich schon entscheidet und zu dem es sein Gesicht immer wieder zurückwenden wird. — Von solcher Eröffnung war schwer weiter-

rukommen und der Fluss des Dramas nur so zu erreichen, dass in brüskem Umschlag eine andere Gangart eingeschaltet wurde.

Der Einsatz mit dem sensationellen Moment steht im Gegensatz dazu. Das Spiel beginnt auf einem erregtesten Punkt der schon weit gediehenen Peripetie und blendet uns mit dem überschärften Licht des krassen Augenblicks. So Webster's *White devil* mit dem eröffnenden Ausruf: «Banished!» oder Rotrou's *Laure persécutée* mit ihrem ersten Vers:

«Seigneur, au nom du roi j'arrête votre altesse.»

Zahlreiche kühne Beispiele bietet das lateinische Drama, das auch schon die Technik der Irreführung kennt, indem es eine Nebenhandlung mit solcher Vehemenz das Spiel beginnen lässt. Das deutschgesprochene Drama zeigt solche Schärfe erst bei Lohenstein, dessen *Ibrahim Bassa* anhebt:

«Ist das Verfolgungs-Schiff noch nicht zurückgekommen?»

Die vielsagenden Implikationen solcher Beginne zeigen wachsende Geschicklichkeit in belebter Exposition, da sie aber bei demselben Dichter neben monologischem Anfang stehen, kommt es offenbar mehr auf den Wert dieser Formen als Ausdruck des Zeitgefühls an. Neben der vor starrer Spannung zitternden Gehaltenheit des monologischen Blocks steht hier das offene Furioso, die Zeit bricht auf den ersten Schlag mit einem getürmten Wellenkamm herein, — und bricht freilich auch sogleich zusammen, denn so wütende Intensität auf längere Zeit fortzuführen, das verwehrte die Schwere und die Rationalität der dramatischen Barocksprache, und erst die Musik konnte dem, was hier der Dramatiker sah und wollte, zu ausgedehnter zeitlicher Wirklichkeit verhelfen.

Selten erscheint im Barock ein anhebender ruhiger Dialog, der mit Selbstverständlichkeit auf Zurückliegendes Bezug nimmt und sich der Unmerklichkeit der natürlichen Zeit nähert. In solchem Fall hat das Barock sich selbst verklärt und sich auf den Weg zur Klassik begeben. Im Deutschen geschah es wohl nur einmal, an einigen Aktanfängen von *Cardenio und Celinde.*

«So ist der vorsatz denn durch keine macht zu wenden?»
(I. Akt)

«So ists! er liss mich hoch und überhoch belangen;
Ich wolte diser müh bey euch mich unterfangen . . .»
(V. Akt)

Am Ende einer ähnlichen Entwicklung steht wohl Racines «Oui» am Beginn seiner Tragödien:

Oui, puisque je retrouve un ami si fidèle . . .
(Andromaque)

Oui, c'est Agamemnon, c'est ton roi qui t'éveille.
(Iphigénie)

Oui, je viens dans son temple adorer l'Eternel.
(Athalie)

oder das «Quoi» in *Alexandre* und *Britannicus*.

Der Einsatz mit der Stichomythie wendet sich entschieden von jeder Naturnähe ab, drängt die natürliche Zeit hinweg und setzt an ihre Stelle sogleich das zerrissene Feld in hartem Gegensatz aufeinanderschlagender Augenblicke. Das findet sich nicht oft; wo es vorkommt, lähmt es uns mit dem gnadenloser Bann leblos gewordener Zeit. Lohenstein eröffnet so den *Ibrahim Sultan*. Die Stichomythie dieses späten Schlesiers ist ganz andern Sinnes als noch die seines Vorgängers Gryphius; während sie dort die durch Entscheidung von der Zeit befreienden Augenblicke aufriss, ist sie nun wirklich zur ewigen Zeit der Hölle geworden. Und Lohenstein scheint sie bewusst in diesem Sinne verwendet zu haben, denn in seinen Höllenszenen, der niedrigen Lust, der Folterung u. dgl. verwendet er sie gern. Diese erste, stichomythisch anbrechende, Szene von *Ibrahim Sultan* zeigt den Versuch Ibrahims, seines Bruders Witwe Sisigambis mit Gewalt seiner kalt aufgestachelten Lust zu unterwerfen. Das Gnadenlose von Lohensteins Stichomythie rührt auch daher, dass Rede und Gegenrede durch kein lebendiges Element gebunden sind, sondern rein rational aufeinanderschlagen, ohne gemeinsamen Fluss der Zeit, und dies auch bei Zuständen der erhitztesten Leidenschaft. Ein Paroxysmus ist die in der *Epicharis* unerträglich lange ausgehaltene Spannungs-

schwebe der Folterung, wo Peiniger und Opfer sich während der Misshandlung in stichomythischer Rede unermüdlich begegnen. Die Stichomythie mit ihrer Neigung zur Rationalität ist eine peinliche Probe auf die Lebendigkeit des Zeitgefühls und ist das auch noch für das klassische Drama, das sie vorsichtiger verwendet, geblieben; das Barock hat sie eigens aufgesucht, denn die Zeit war ihm dringendes Anliegen, und es hat gerade das toddrohende Stocken seiner Dauer an ihr zum Ausdruck gebracht. Das gleiche zeigt sich in den kleineren und kleinsten Teilen der Rede; der zwischen mehreren Sprechern zerhackte Vers, oder die unverbundene Häufung gleichartiger Wörter, wie man beides von Seneca gelernt hatte, werden im deutschen Drama zur Form zerfallender Zeit. Es ist gewiss kein Zufall, wenn Gryphius die Hölle durch solche starre Reihung zu schildern versucht hat:

Ach und Weh:
Mord! Zetter! Jammer, Angst, Creutz! Marter! Würme! Plagen.
Pech! Folter! Hencker! Flamm! Stanck! Geister! Kälte! Zagen!
Ach vergeh!
Tieff' und Höh'!
Meer! Hügel! Berge! Fels! wer kan die Pein ertragen?

Gryphius hat, wie in der Lyrik, an Höhepunkten seiner Dramen die von der Poetik her gegebene Sprechform des Alexandriners durchbrochen und versucht, einen Umschwung der Leidenschaft und des Zeitgefühls durch selbstgefundene neue Rhythmen hörbar zu machen, besonders gross in Julias Totenklage *(Papinian*, II. Akt), und es wiederholt sich dabei die Brechung eines machtvoll ausgreifenden Schwunges durch das übergrosse Eigengewicht der einzelnen Teile, die Stauung des Zeitstroms durch den schweren Augenblick.

Nie ist wohl die durchbrochene Zeit des Barock mit grösserer, schon fast naiver Konsequenz zum dramatischen Bilde gestaltet worden als in Baldes *Jephtias*, der biblisch-barocken Iphigenie. Der hebräische Feldherr Jephte hat gelobt, zum Dank für seinen Sieg das erste Lebendige, das ihm bei der Heimkehr entgegentreten würde, zu opfern. Was ihm als

Erstes begegnet, ist seine Tochter, die ihm mit Zimbeln und Posaunen triumphierend naht. Das ganze Drama ist um dieser Begegnung willen da. Der fatalis occursus ist vorbereitet durch ein von beiden Seiten heranziehendes, 15 Minuten langes Musikgedröhn, bei der Begegnung selbst verstummt Musik und Rede, in ihrem Versagen erscheint medusenhaft der Schicksalsaugenblick, nach dem es nur noch Stammeln und Klage geben kann. Der Moment selbst ist stumm und leer, um ihn ordnet sich, nach zwei Seiten strömend, ein überschwänglicher Reichtum von Rede, Aufzug, Musik, Allegorie.

Aber mehr als von der Verschärfung und Zweideutigkeit des gegenwärtigen Augenblicks hätten wir eigentlich von etwas anderm sprechen sollen, woher das Barock die reichen Nebentöne seiner Zeitvorstellung gewann: von der nun gefühlten ahnungsmässigen Gegenwart des noch nicht oder nicht mehr Vorhandenen. Ohne solche Ahnung wäre auch die barocke Zeit raumhaft geblieben. Dass es nicht so war, zeigen die oft wiederkehrenden Szenen des Überganges vom Traum ins Wachen, die Zustände der Erwartung, der letzten Spannung vor dem Ende der Gefahr, «wenn der Feind das Lager schon verlässt» *(Cardenio)* und doch noch zu fürchten ist.

Beispielhaft spricht Jakob Balde von dem zeitlichen Bangen in einer Kirchhofsode.[3]

Auf dem Kirchhof meditierend, ahnt er die noch schlummernden Posaunen des Gerichts:

Sistite Pallidi:

Tantisper Umbræ sistite: buccina
Donec supremæ clangat horæ.
Illa suo latet in metallo

Procusa nondum: iam tamen emicat.
Extrema Mundo purpureo Dies
Implumis in nido Sororum
Stertit adhuc, sed et ista pennas

Iam iamque librat.

Wir kennen das gewaltige und einfache Futurum des Dies iræ. Tuba mirum spargens sonum per sepulcra regionum coget omnes ante thronum. Wieviel banger und an die Nerven rührender dieses Praesens des im Erz schon verborgen schwirrenden Posaunenschalls, der in der Ewigkeit noch schnarrenden aber schon hie und da ihr Gefieder rührenden Gerichtsstunde. Diese Dämmerung einer immer nahenden und im Herankommen schon gegenwärtigen Ankunft, das Gefühl des im Anfang schon eingeschlungenen Endes erfüllt durch und durch auch das barocke Drama. Seine Ueberlastung, sein Stocken, seine pathetischen Ausrufe der Sterbenzeit sprechen davon. Durchgestaltet hat es auf deutschem Gebiet nur Jakob Bidermann in seinen lateinischen Dramen, im grossen Sinne im *Cenodoxus* und der *Cosmarchia,* aber auch, wie es sein Brauch war, in manchen kleinen Einzelszenen weltlich-komischer Haltung. Ein Beispiel aus dem *Jacobus Usurarius:* Der Wucherer kehrt von einer Reise unverhofft zurück, sein Hausgesinde hält gerade ein Gelage. Die Szene beginnt mitten in der Situation, draussen tobt Jakob vor der verschlossenen Tür, der Hausmeister soll öffnen gehen, muss aber in Ängsten warten, bis die Zecher durch die Hinterpforte entronnen, die Geräte weggeräumt sind und die Leute ordentlich dastehen. Hast, Zorn und Angst gehen durcheinander; endlich geht er ans Oeffnen, doch die Szene bricht ab, Jakob erscheint nicht mehr, als er im nächsten Akt auftritt, ist er schon eine Weile im Haus; — nicht sein Erscheinen und die Auseinandersetzung sind dem Dichter wichtig, vielmehr die Angst und die Verwirrung vor seiner Ankunft. Man denkt dabei an die ähnlich behandelte Ankunft des Theseus und Mithridate bei Racine, — aber auch an Macbeth und das Pochen ans Hoftor.

Bidermann kennt keine Einheit der Zeit im klassizistischen Sinn; er hat noch die parabolische Zeit des Passionsspiels und der Moralität, deren Apparat er übernimmt und in eigentümlicher Weise mit dem der römischen Komödie durchdringt. Die Bühne des *Cenodoxus* umfasst Erde, Hölle und Himmel, seine Dauer ist nicht nach Stunden gemessen, aber durch die lang schwebende und oft warnend verkündete Ankunft des Gerichts in Spannung gehalten. Das irdisch-ko-

mische Spiel der Diener, Schmarotzer, Studenten und Aerzte um Cenodoxus umgibt das Trauerspiel seiner in Selbstgerechtigkeit fortschreitenden Entfernung vom Heil; Hölle und Himmel wirken durch ihre Gesandten ein und kreuzen sich im 4. Akt in überirdischem Kampf, worauf der 5. Akt mit gewaltiger Ironie die drei Ebenen zur Gleichzeitigkeit zusammenfasst: auf Erden wird Cenodoxus als Heiliger zu Grabe getragen, während oben der himmlische Hof unter Christi Vorsitz über ihn zu Gericht sitzt und ihn verdammt, und in der Tiefe die Hölle ihren Triumph feiert. Scheinbar lockere Anzettelung des vielfach gemischten Schauspiels; anfänglich spielende, dann immer straffere Kreuzung der verschiedenen Ebenen, Vorausnahme des Endes (im Traum), Pause vor dem Höhepunkt und schliesslich Sammlung des Ganzen zur ekstatischen Klimax, — so wusste Bidermann sein Drama zu steigern. Der *Cosmarchia* genügt die irdische Ebene, allerdings durch Schutzengel und Allegorien bereichert. Ihr Thema ist die aus Barlaam und Josaphat stammende Parabel von den Jahreskönigen; so spannt sich der Bogen des Dramas über die gleichnishafte Regierungszeit eines Jahres und erhebt sich kunstvoll über den zwei Absetzungsszenen, die erste am Beginn, die andere am Schluss. Die unausbleibliche Abrechnung des Schlusses wird so in Präfiguration schon am Anfang gezeigt und schwebt immer gegenwärtig über dem Ganzen; durch geistige Vorbereitung und Verwandlung des Helden erhält sie indes eine neue Wendung und aus dem Sturz wird Sieg.

Mit der gleichen Meisterschaft wie die grossen zeitgestaltenden Formen bildet Bidermann seinen leidenschaftlichen Dialog, die Gerichtsrede, den ekstatischen Ausbruch, sein Eigenstes ist aber das Handgemenge der Kurzrede, so im Engelkampf des *Cenodoxus*, im zweimaligen Volksaufruhr der *Cosmarchia*. Hier ist das Hauptanliegen des Barock, höchste Akuität des Augenblicks mit hinreissendem Fluss der Dauer zu vereinen, der Vollendung nahegebracht. [4]

Das Barockdrama steht uns nahe. Das Zerfallen der Zeit in Dauer und Augenblick erscheint wieder im Bewusstsein des Dichters, wie es Valéry aussprach, wenn bei ihm von der

Aufgabe die Rede ist, «die Peripetie mit der Dauer zu versöhnen.» Die gleiche Doppelerscheinung zeigt sich als Problem dramatischer Gestaltung sehr deutlich z. B. im Werk Hofmannsthals oder Claudels, und Claudel hat es in einer Rede deutlich formuliert, indem er für den gebrochenen Gang des Dramas eine Form begleitender Dauer suchte und sie in der Musik fand: «La musique dans le drame classique du Japon et de la Chine a encore un autre rôle qui est d'exprimer la continuité. Elle est le fil du récit, comme on dit, en français, le fil de l'eau. Elle est la revanche latente du récit contre l'action et de la durée contre la péripétie. Elle est chargée de donner le sentiment du temps qui s'écoule . . .» [5]

Hofmannsthal und Claudel wurden schliesslich zum Musikdrama geführt, das ihnen die Dauer hinter der Peripetie gewährte. Auch das Barockdrama fand seine Erfüllung in Oratorium und Oper. Die Musik, die man hinter dem Monolog aus Simons *Mercia* zu hören glaubt, ist wirklich lautgeworden.

ANMERKUNGEN:

1) Josephus Simon, *Tragoediae quinque.* 1680.
2) Scheffler, *Cherubinischer Wandersmann.*
3) Enthusiasmus in *Coemeterio. Sylvae lyricae,* VII, 7.
4) Bidermann, *Ludi theatrales sacri.* München 1666.
5) *Le drame et la musique.* In: *Livre de Christophe Colomb.* 1935.

ZUR SYMBOLIK DES GRALS BEI WOLFRAM VON ESCHENBACH[1]

Von Friedrich Ranke

Die übliche Gralforschung treibt mit Vorliebe Embryologie des Grals: sie fragt, was der Gral gewesen sei, ehe er — in den Werken Chrétiens, Roberts und Wolframs — in das Licht der Literaturgeschichte tritt. Demgegenüber möchte ich mich im Folgenden allein an das vorhandene Werk Wolframs halten, das sich wie jede echte Dichtung selbst erklären muss, und fragen: was hat Wolfram sich bei seinem Gral gedacht? Dabei hoffe ich, auf dem Wege des Philologen, d. h. durch schärfere Interpretation einiger Stellen des Parzival, diese Frage besser beantworten und damit tiefer in den Sinn des tiefsinnigen Epos eindringen zu können, als es bisher gelungen ist.

Die eindeutig klar liegenden Tatsachen brauche ich nur schnell in die Erinnerung zu rufen: Der Gral ist bei Wolfram — im Unterschied zu Chrétiens Goldgefäss und zu Roberts «Schüssel» — ein *stein*, was wir nach mittelhochdeutschem Sprachgebrauch gewiss mit «Edelstein» übersetzen dürfen, wenn wir auch über die Gesteinsart nichts weiter hören als, sie sei *vil reine* gewesen (469, 4). Über die äusseren Eigenschaften dieses Steines erfahren wir nichts, weder über seine Grösse noch über seine Gestalt oder seine Farbe. Allzu gross dürfen wir ihn uns nicht denken: die Schwester des Gralkönigs trägt ihn auf einem grünen Seidentuch in ihren Händen in den Saal. Schon bei dieser Gelegenheit sei aber angemerkt, dass Wolfram auch nichts davon sagt, der Gral habe etwa — wie so mancher mittelalterliche Edelstein — irgendeinen Glanz ausgestrahlt; im Gegenteil, das Licht, das sich bei seinem Eintritt im Palas verbreitet, kommt nach Wolframs ausdrücklichen Worten von den zahlreichen Kerzen und Lampen, die ihn begleiten, und von dem Schönheits-

[1] Nach einem am 23. 9. 45 auf der 4. Jahrestagung der akad. Gesellschaft schweizerischer Germanisten in Luzern gehaltenen Vortrag.

glanz, der vom Antlitz der Gralsträgerin leuchtet. Das ist um so auffallender, als es bei Chrétien ebenso ausdrücklich heisst, von den Edelsteinen am *graal* sei ein solches Licht ausgegangen, dass auch die Kerzen ihren Glanz verloren wie die Sterne beim Aufgang von Sonne und Mond. Wir merken uns, dass Wolfram diese Angabe Chrétiens — gewiss nicht ohne Absicht — fallen gelassen hat.

Um so ausführlicher sind Wolframs Angaben über die mystischen Kräfte und Qualitäten des Gralsteins. Zunächst erscheint er bei ihm als ein wunderbarer Speisespender: zum Mahl der Gralsritterschaft in den Palas getragen und vor den König auf den Tisch gesetzt, versorgt er die ganze Gemeinschaft reichlich mit Speise und Trank von jeder gewünschten Art; die bedienenden Knappen brauchen nur, was sie vom Gral empfangen, über die Tische zu verteilen, und zwar gilt das nicht etwa nur ausnahmsweise für besondere Festmähler, sondern ganz allgemein: *si lebent von einem steine* (469, 3), d. h. sie leben vom Gral. Diese Wunderkraft des Grals wird dadurch immer aufs Neue gestärkt, dass alljährlich am Karfreitag, also am Tage der Eucharistie, eine Taube vom Himmel herabkommt und eine Hostie auf ihn niederlegt. — Daneben verleiht der Gral aber auch jugendlich blühendes Aussehen, und wer ihn sieht, kann — wie man sich das im Mittelalter auch von der Hostie beim Hochamt erzählte — die Woche darauf nicht sterben, was sich am Gralskönig zu seinem Leidwesen dahin auswirkt, dass er in seinen Schmerzen vergeblich den Tod begehrt. Diese Leben spendende Kraft des Grals findet ihren symbolischen Ausdruck in der Angabe, dass durch ihn auch die Erneuerung des Phönix geschehe. — Dazu kommt das wunderbare Gewicht des Grals: wer ihn aufheben will, muss, wie die Gralsträgerin Repanse de Schoye, von unbefleckter Keuschheit sein; andernfalls *wiget er sô swære, daz in diu falschlich menscheit nimmer von der stat getreit* (477, 16). — Auch von den Gralsrittern wird Keuschheit verlangt, und zwar, wie von den Mitgliedern eines der geistlichen Ritterorden, in der Form der Ehelosigkeit, während der Gralskönig in der Ehe leben darf, sich aber der ausserehelichen Minne zu enthalten hat. — Der Heide Feirefiz kann, ehe er getauft ist,

den Gral nicht sehen. — Zu den wunderbaren Zügen des Grals gehört ferner, dass niemand ihn *bejagen* kann, der nicht von Gott dazu bestimmt ist. Wem aber dies Heil zu teil wird, dessen Namen und Geschlecht nennt eine Inschrift auf dem Stein, die wieder verschwindet, sobald sie gelesen ist.

Soweit ist, was Wolfram über den Gral berichtet, wohl geheimnisvoll, aber eindeutig und auch unumstritten: eine Mischung von Zügen märchenhaft-magischer Phantasie mit solchen christlicher Mystik und Symbolik. Auf die stoffgeschichtliche Frage, wie diese Mischung zustandegekommen ist, will ich wie gesagt hier nicht eingehen. — Doch bleiben einige Angaben Wolframs, die mir eine neue Interpretation zu erfordern und zu verdienen scheinen.

Als erstes etwas Negatives: in den meisten Untersuchungen zur Gralssage kann man lesen, Wolframs Gral stamme aus dem Himmel. So steht es, freilich mit einem «es scheint», schon in dem grundlegenden Gralbuch Birch-Hirschfelds von 1877, ist mit dem gleichen «wie es scheint» in Scherers Literaturgeschichte übergegangen und gilt heute als kaum mehr bezweifelte Tatsache. So lesen wir etwa in Ehrismanns Handbuch von 1927: «ein Engelchor (die sog. neutralen Engel) hat ihn vom Himmel auf die Erde gebracht», und um nur noch ein paar allerjüngste Zeugnisse anzuführen: Hans Bork in seinem Wolframkapitel in Burdachs grossem Gralbuch von 1938: «Den Gral haben die neutralen Engel auf die Erde gebracht», und Hermann Schneider in seiner Besprechung des Burdachschen Werkes in den GGA von 1938 stimmt dem ebenso zu wie Benedikt Mockenhaupt in seiner sonst so ausgezeichneten Schrift über die Frömmigkeit in Wolframs Parzival von 1941. — Dem gegenüber finden wir in Bodo Mergells schönem Parzivalbuch von 1943 die vorsichtige Formulierung: «ein allgemeines Motiv, dass Engel den Gral zur Erde brachten, liesse sich nicht als Wolframs Schöpfung erweisen» (S. 200). Das macht aufhorchen, und wir sehen uns daraufhin an, was Wolfram tatsächlich über die Beziehungen zwischen dem Gral und den neutralen Engeln aussagt.

An der ersten Stelle heisst es als Zitat aus der geheimnis-

vollen Schrift des «heidnischen» Astrologen Flegetanis: *er sprach, ez hiez ein dinc der grâl. des namen las er sunder twâl an dem gestirne, wie der hiez. ein schar in ûf der erden liez: diu fuor ûf über die sterne hôch, ob die ir unschult widerzôch* (454, 21 ff.). «Eine Schar (was für eine Schar damit gemeint ist, ergibt sich aus der zweiten Stelle: die im Kampf zwischen Luzifer und Trinitas neutral gebliebenen Engel) liess ihn auf der Erde. Sie fuhr hoch über die Sterne (d. h. zu Gott) empor, falls ihre Schuldlosigkeit sie wieder dorthin zog». Es heisst dann weiter: «Seitdem müssen Christen ihn behüten und zwar mit so strenger Keuschheit, dass die Menschen, die zum Gral verlangt werden, immer edel sind» (ob dieser «Adel» als Voraussetzung oder als Folge des Gralsdienstes gemeint ist — Bestimmung zum Gralsdienst ein Adelsbrief für alle Zeiten —, wage ich nicht zu entscheiden; es spielt für uns aber auch keine Rolle). Worauf es uns ankommt, ist der Satz *ein schar in ûf der erden liez.* Die Formulierung ist zweideutig: die Engelschar «liess den Gral auf der Erde», als sie wieder zum Himmel emporstieg; das kann bedeuten, und man hat es bisher fast immer so aufgefasst: die Engel hatten den Gral vorher aus dem Himmel zur Erde gebracht und liessen ihn nun dort zurück. — Es kann aber auch nur bedeuten: sie liessen ihn allein, verliessen ihn auf der Erde, wo sie ihn bisher gehütet hatten *(lân* — «verlassen» wie in «Innsbruck ich muss dich lassen» und unendlich oft im Mittelhochdeutschen); womit also über die Herkunft des Grals nichts ausgesagt wäre.

Dass nur die zweite Auffassung richtig sein kann, beweist die zweite Stelle, an der von den neutralen Engeln die Rede ist. Wolfram lässt seinen Trevrizent den gleichen Vorgang noch einmal ausführlicher erzählen: *di newederhalp gestunden, dô stríten begunden Lucifer und Trinitas, swaz der selben engel was, die edelen unt die werden muosen ûf die erden zuo dem selben steine* (471, 15 ff.). Das ist eindeutig: die Engel, die sich keiner Partei anschlossen, als Luzifer und Trinitas ihren Kampf begannen, alle die edlen und vornehmen Engel mussten z u d i e s e m S t e i n a u f d i e E r d e; der Gral war also damals, vor der Erschaffung des Menschen, bereits auf der Erde. Hätten die Engel ihn erst aus

dem Himmel auf die Erde gebracht, so würde es heissen: *muosen ûf die erden m i t dem selben steine.* — Weiter heisst es dann: *der stein ist immer reine,* ist rein und bleibt rein und verlangt Reinheit. Ich weiss nicht, ob Gott ihnen verziehen hat oder ob er sie *fürbaz verlôs,* darüber hinaus, nach dem Dienst am Gral, zum Untergang bestimmte; wenn es seine Gerechtigkeit ihm erlaubte, hat er sie wieder zu sich genommen. Das entspricht genau den Zeilen *diu vuor ûf über die sterne hôch, ob die ir unschult wider zôch* an der ersten Stelle; damals also *liez diu schar den grâl ûf der erden.* — Seitdem, fährt Trevrizent fort, haben ihn stets in Hut, die Gott dazu bestimmte und denen er seinen Engel sandte (von diesem Engel hören wir sonst nichts mehr; man wird an einen Engel denken dürfen, der die geheimnisvolle Schrift auf den Gralstein schreibt, durch die die Gralshüter bestimmt werden). — Auf jeden Fall ist an den beiden Stellen von genau dem gleichen Vorgang die Rede, und an der zweiten Stelle ist Wolframs Meinung eindeutig klar: der Gral befand sich bereits auf der Erde, als die neutralen Engel nach Luzifers Höllensturz von Gott z u i h m auf die Erde hinabgeschickt wurden. Mergell hat recht: die Behauptung, der Gral stamme aus dem Himmel, hat an Wolframs Text keine Stütze. Es ist erstaunlich, mit welcher Einmütigkeit man bisher über diesen klaren Sachverhalt hinweggelesen hat: auch die Augen des Philologen sind gelegentlich durch Vorurteile gehalten, bis sie ihm eines Tages plötzlich aufgehen, und er liest, was da steht.

Mit dieser Erkenntnis fällt nun nicht nur eine grosse Anzahl stoffgeschichtlicher Ableitungen des Grals plötzlich in sich zusammen (Wolframs Gral hat weder mit der Kaaba oder irgendeinem andern Meteorstein noch mit dem Tisch vom Himmel noch mit dem beim Messopfer des Hl. Lupus aus dem Himmel in den Kelch fallenden Edelstein auch nur das Geringste zu tun), sondern es fällt auch die eine der beiden verbreitetsten Interpretationen des geheimnisvollen, kraus lateinischen Namens des Grals bei Wolfram. — In seinem Vortrag über den Gral sagt Trevrizent bekanntlich unter anderm: *er heizet lapsit exillis* (469, 7) — so die Schreibung der besten Handschrift D (g), daneben *crillis* (G) und *exilis* (g);

wenn ausserdem die Formen *exillix* und *exilix* vorkommen, so dient das zweite *x* nur der Herstellung des Reimes auf die Normalform des Namens des Phönix, der bei Wolfram in der ungewöhnlichen Form *fênîs* (oder *fênis?*) erscheint. Das erste Wort schreiben die besten Hss. einheitlich *lapsit;* die laa. *jaspis* und *lapis* in jüngeren Texten sind gewiss selbständige Verbesserungen der barbarischen Form der Stammhandschrift. — Solange man von der Vorstellung ausging, der Gral stamme aus dem Himmel, lag es in der Tat nicht ganz fern, für *lapsit exillis* ein *lapis ex celis* zu konjizieren, und auch ich habe bis vor kurzem diese Konjektur als die wahrscheinlichste Deutung des rätselhaften Namens vorgetragen. — Jetzt wissen wir, dass sie nicht zu halten ist. Denn es geht natürlich nicht an, die aus dem Text nicht zu belegende Vorstellung von der himmlischen Herkunft des Grals durch eine immerhin kühne Konjektur hinten herum wieder einzuschmuggeln, nur weil man sich ungern von ihr trennt.

Wenn es aber mit dem *lapis ex celis* nichts ist, gewinnt — da die Konjektur *lapis elixir* und die Gleichsetzung des Grals mit dem alchymistischen Stein der Weisen m. E. gänzlich in die Luft gebaut ist — ein zweiter, vor etwa 20 Jahren von Gustav Ehrismann vorgeschlagener Deutungsversuch um so mehr an Gewicht. Ehrismann hat (in einer kurzen Notiz in der Zeitschr. f. deutsches Altertum) im Jahr 1928 darauf hingewiesen, dass der berühmte, aus dem irdischen Paradies stammende Wunderstein der mittelalterlichen Alexandersage im lateinischen Text des Iter ad paradisum mit dem Beiwort *exilis* «dünn, unscheinbar» bezeichnet wird. Es handelt sich um eine der dem Mittelalter bekanntesten Episoden der Alexandersage, die auch gerade in deutscher Dichtung oft erwähnt wird: Am Tor des Paradieses erhalten Alexanders Boten vom Pförtner einen Edelstein, der nach Grösse und Aussehen einem menschlichen Auge gleicht: «Bringt diesen Stein eurem König», sagt er; «wenn er seine Bedeutung erkannt hat, wird er von seinem ehrgeizigen Streben geheilt sein». — Alexander kehrt daraufhin um und besendet in Susa die Gelehrten seines Reiches; aber keiner kann ihm sagen, was es mit dem Stein für eine Bewandtnis hat. Bis end-

lich ein alter Jude ihm die Erklärung gibt: *lapis hic modicæ quantitatis est sed immensi ponderis.* Er fordert eine Waage, legt den Stein auf die eine, Gold und immer mehr Gold auf die andere Schale; der Stein wiegt alles Gold auf. Bis der Alte ihn mit ein wenig Erde bedeckt — da ist sein Gewicht plötzlich so gering, dass eine leichte Feder auf der andern Schale ihn in die Höhe hebt. Dazu gibt er die Deutung: wie das menschliche Auge so ist des Menschen Gier und massloses Streben durch alle Güter der Welt nicht zu sättigen; aber eine Handvoll Erde daraufgeworfen löscht alles Begehren aus: *te mundi dominum l a p i s i s t e præfigurat, te monet, te increpat, te substantia e x i l i s compescit ab appetitu vilissimæ ambitionis.* Alexander geht in sich und ist von seinem Welteroberersterben geheilt.[1]

Ehrismann deutet also das *lapsit exillis* der Parzivalüberlieferung als *lapis exilis* und meint, Wolfram habe bei diesem Namen an Alexanders Wunderstein gedacht. Die Deutung hat in der Tat mehreres für sich, und es haben ihr auch schon manche Forscher zugestimmt. Vor allem hält sie sich von allen bisher vorgebrachten Erklärungsversuchen am Nächsten an der handschriftlichen Überlieferung (*lapsit* ist auf jeden Fall entstellt und fordert eine Konjektur; ob die Entstellung, wie Ehrismann es für möglich hält, aus dem *lapis iste* des Iter entstanden sein kann, lasse ich dahingestellt). Ferner sind aber doch auch gewisse sachliche Parallelen nicht zu übersehen: beide Steine haben das wunderbar wechselnde Gewicht; dazu kommt etwa noch in der deutschen Nachdichtung der Szene im Strassburger Alexander, den Wolfram nachweislich gekannt hat, die Angabe: *er gibit . . . den alden di jugint* (7105), und vielleicht ist es auch kein Zufall, dass Wolfram seinen Gral bei der ersten Erwähnung *den wunsch von pardis* nennt, wie ja auch der Alexanderstein aus dem Paradiese stammt (freilich kann *wunsch von pardis* an sich auch nur vergleichsweise das Köstlichste bezeichnen).

Aber wir dürfen und müssen, glaub ich, noch darüber hinausgehen. Ehrismann sieht in der Wahl des Namens *lapis exilis* für den Gral nichts als einen weiteren Beleg für Wolf-

[1] Der lat. Text bei K. Kinzel, Lamprechts Alexander (1884) S. 357 ff.

ams bekannte «Vorliebe für weithergeholtes Wissen» und meint, es sei ihm dabei «in der Hauptsache auf einen seltenen, fremdartigen Namen angekommen, nicht auf einen darin liegenden Sinn». — Wir fragen: War dem Grübler Wolfram ein solcher Name wirklich bedeutungslos? Wenn wir uns den Sinn von Alexanders Wunderstein genauer vergegenwärtigen, sieht die Sache doch anders aus: der Stein der Alexandersage ist, wie wir sahen, ein Symbol der Vergänglichkeit oder, subjektiv gesehen, der demütigen Selbsterkenntnis des Menschen; im Strassburger Alexander sagt der Alte am Paradiesestor ausdrücklich: *ob er wille genesen, sô sal er ôtmûte wesen.* Dieser Sinn des Steins bringt in Alexander die Wandlung vom masslosen Welteroberer zum rex justus, von der Superbia zur Demut hervor.

Das öffnet uns die Augen für die Bedeutung der D e m u t und ihres Gegensatzes, der *h ô c h v a r t*, bei Wolfram. Nicht nur, dass Parzivals Mutter Herzeloyde ein Vorbild der Demut ist: *diemuot was ir bereit* (113, 16); sie war *ein wurzel der güete und ein stam der diemüete* (128, 28), und dass Gurnemanz den jungen Parzival lehrt: *vlizet iuch diemüete* (170, 28) — gerade auch in Trevrizents Ausführungen über die Forderungen, die der Gral an den Gralskönig stellt, spielen Demut und Hoffart eine entscheidende Rolle: Nachdem Parzival gesagt hat: wenn man *mit schilte und ouch mit sper,* mit Ritterschaft, den Gral *bejagen* kann, dann soll Gott mich *dar benennen,* warnt ihn der Einsiedler: *ir müest aldâ vor hôchvart mit senftem willen sîn bewart . . . hôchvart ie seic unde viel,* und er denkt dabei nicht nur an den Höllensturz des unmittelbar vorher erwähnten Luzifer, sondern auch an seinen Bruder, den Gralskönig Anfortas, an die *herzebære nôt, die hôchvart im ze lône bôt:* das machte seine Jugend, sein Reichtum, und *daz er gerte minne ûzerhalp der kiusche sinne. der site ist niht dem grâle reht. dâ muoz der rîter und der kneht bewart sîn vor lôsheit: d i e m ü e t i e h ô c h v a r t ü b e r s t r e i t* (472, 13 ff.); und nachher noch einmal von der Minneschuld des Anfortas: *Amor was sîn krîe. der ruoft ist zer d i e m u o t iedoch niht volleclîchen guot* (478, 30 ff.). Die Minne, die des Anfortas Leidensschicksal geworden ist, subsumiert sich dem Trevrizent unter dem umfassenderen

Begriff der Superbia als ein Verstoss gegen die Demut. — Ganz so sieht auch Anfortas selber seine Schuld: *des grâles krône ist alsô guot, die hât mir hôchvart verlorn: nu hân ich diemuot mir rekorn* (819, 18 ff.). *Hôchvart* hat ihn des Gralkönigtums unwürdig gemacht. — Und höchst wirkungsvoll lässt Wolfram seinen Trevrizent, nachdem er Parzival als seinen Herrn begrüsst und seine Berufung zum Gral als ein Wunder Gottes gepriesen hat, seine Ansprache mit einer Mahnung zur Demut schliessen: *sich hât gehœhet iur gewin. nu kêrt an diemuot iuwern sin* (798, 29). Damit entlässt er den Neffen zum Gral. Mit seinen letzten Worten nennt er dem jungen Gralskönig die Quintessenz dessen, was sein hohes Amt von ihm verlangt. — Der Gral, als *lapis exilis*, ist der Stein der Demut.

Wir machen die Probe aufs Exempel. Mit dem *lapis exilis* lösen sich einige Rätsel wie von selbst, die bisher unlösbar erschienen. Ein kleineres zuerst: Wir sahen früher, dass Wolfram den strahlenden Glanz des Grals, den er bei Chrétien fand, hat fallen lassen. Noch Hans Bork sagt dazu: warum er das getan habe, sei «nicht ersichtlich». Sobald wir wissen, dass der Gral der *lapis exilis* ist, brauchen wir nach diesem Warum? nicht mehr zu fragen: der unansehnliche, aber an inneren Kräften reiche Stein der Demut kann keinen äusseren Glanz ausstrahlen. — Ein zweites, wichtigeres Rätsel: die neutralen Engel. «Welche Erwägungen Wolfram auf die . . . neutralen Engel führte, die er zu den ersten Hütern des Grales macht, ist nicht mehr zu bestimmen»; so noch Wolfgang Golther (1925). Nach dem Vorausgegangenen begreifen wir ohne Mühe, dass für die in dem Empörerkampf der Superbia gegen Gott abseits gebliebenen Engel eine Zeit der Prüfung oder «Umerziehung» beim Stein der Demut höchst sinnvoll erscheinen musste, in der sie, von der Gefahr des Hochmuts geheilt, *diemüete* lernen konnten. Warum freilich Trevrizent die anfangs von ihm geäusserte freundliche Hoffnung, nach dieser Prüfungszeit seien sie von Gott in Gnaden angenommen worden, später als irrig zurücknehmen muss — auch die Neutralen sind endgültig verworfen, weil sie nicht sofort die Partei Gottes gegen die Superbia

ergriffen haben — ist eine Frage für sich, auf die ich hier nicht eingehen kann.[1]

Endlich fügt sich der *lapis exilis* als Symbol der Demut des Menschen vor Gott ohne Bruch dem Sinnganzen von Wolframs grossem Erziehungsroman ein. Das Ziel von Parzivals Weg ist die Synthese der beiden Zentralgedanken der höfischen Kultur, der Einklang von Christentum und Rittertum, die Wolfram als in starker Spannung zueinander stehend empfunden hat: *Swes leben sich sô verendet, daz got niht wirt gepfendet der sêl durchs libes schulde, und der doch der werlde hulde behalden kan mit werdekeit: daz ist ein nützîu arebeit* (827, 19 ff.). Das Ziel ist die Synthese. Die unerlässliche Voraussetzung dieser Synthese aber ist, dass der Ritter die gerade für ihn so gefährlich naheliegende Ursünde der Superbia überwindet und in Demut und Dankbarkeit Gott als seinen Herrn und Erlöser verehrt und liebt. — Schon vor seiner Begegnung mit dem Einsiedler-Oheim hat Parzival die ersten Schritte in dieser Richtung getan. Er gibt den eigenen Willen auf und überlässt sein Ross der Führung Gottes: *nu genc in der gotes kür!* (452, 9) — und sein erstes Wort, mit dem er an Trevrizent herantritt, lautet: *hêr, nu gebt mir rât: ich bin ein man der sünde hât* (456, 29). In der Erkenntnis seiner Sündhaftigkeit ist in seiner Seele die Verhärtung des Eigenwillens so weit geschmolzen, dass er nunmehr reif geworden ist für die *süezen mære* des Einsiedlers, unter dessen verständnisvoller Seelenleitung seine innere Umwandlung sich vollendet.

Mir scheint: die Probe stimmt, und die Rechnung geht auf: dem Dichter, der für den Gral den Namen *lapis exilis* fand, war dieser Name kein blosser fremdartiger Klang, sondern ein Wort von tiefer Symbolbedeutung. Er handelte zweifach sinnvoll, als er seinem Gralstein den strahlenden Glanz nahm und ihm die neutralen Engel zu ersten Hütern gab; und er sammelte in dem einen Namen das Tiefste dessen, was er zu dem religiös-sittlichen Problem seines Romans zu sagen hatte: der Weg zu dem ersehnten Einklang von Gott und

[1] Mergells Interpretation des Schicksals der neutralen Engel aus der Rolle des *zwîfels* im Parzival (S. 198 ff.) kann neben meiner Erklärung bestehen bleiben.

Welt führt allein über die christliche Demut. — Dass dieser Dichter m. E. kein anderer gewesen sein kann als Wolfram selber, sei nur im Vorbeigehen angemerkt.

Es bleiben vielleicht noch einige Einwände zu beseitigen. Kann Wolfram, der Illitterat, das lateinische Wort verstanden haben? Darauf ist zu antworten, dass der Grad von Wolframs Bildung uns auch sonst vielfach ein Rätsel ist: er muss zum mindesten einen oder mehrere gut gebildete Berater gehabt haben. Ebenso wie die arabischen Planetennamen oder wie die gelehrte Liste der Edelsteinnamen aus Marbods Steinbuch und die Völkernamen aus Solins Polyhistor kann ihm auch das lateinische *lapis exilis* von einem solchen gelehrten Berater zugetragen und erklärt worden sein, mit dem er über den Wunderstein der Alexandersage gesprochen, und dem sich das verhältnismässig seltene Wort im Zusammenhang des lateinischen Textes eingeprägt hatte. — Wäre aber nicht zu erwarten, wenn Wolfram Sinn und Symbolik des Namens so verstand, dass er diesen Sinn deutlicher herausgearbeitet hätte? Wer so fragt, verkennt die Sonderart von Wolframs Dichten. Berechtigt wäre der Einwand, wenn es sich um seinen grossen Gegner handelte: Gottfried von Strassburg hätte in der Tat, wie die Allegorie der Minnegrotte zeigt, eine solche Bedeutung des Langen und Breiten erörtert. Wolfram ist anders: er denkt nicht abstrakt, sondern er denkt, oder besser: er d i c h t e t i n S y m b o l e n. Und es liegt ihm nichts an planer Verständlichkeit. Das gibt seinem Werk jene Dunkelheit, auf die er stolz ist: *er mac mir lihte sîn ze tump, den ichs niht gâhs bescheide* (Wh. 237, 13), und um derentwillen er seinem *mære tiutære* mitgeben muss, wie Gottfrieds Vorwurf spottet. — Es gibt ihm aber auch die nicht auszuschöpfende Tiefe, die uns immer wieder zu neuen Deutungsversuchen lockt.

CIRCÉ
ET LE MONDE RENVERSÉ

Fêtes et Ballets de Cour à l'époque baroque
par Jean Rousset

---

1. Circé et les métamorphoses

Circé serait-elle la fée porteuse du mythe de cette époque étrange, et éprise d'étrange, qui va du milieu du 16e au milieu du 17e siècle? Circé, réunissant les pouvoirs de la magicienne antique et de l'enchanteresse arthurienne, fille métissée d'une certaine Renaissance et d'un moyen âge recomposé, Circé, reine des métamorphoses et chef de file d'un cortège d'enchanteresses et de fées, de magiciens, d'astrologues et d'alchimistes qui tiennent la vedette dans d'innombrables fêtes, ballets et représentations théâtrales, comme si l'époque se reconnaissait en ces figures mouvantes, maîtresses capricieuses d'un monde mobile et toujours changeant, qu'elles font et défont.

C'est Circé déjà qui paraît dans cette procession solennelle, le dimanche de l'octave de l'Ascension 1549, à Bruxelles: après les croix et les bannières, les prêtres et les religieux, passent des chars sur lesquels sont représentés les principaux mystères. «Cette pompe mystérieuse commença par la figure d'un Diable, en forme d'un puissant taureau qui jetait du feu par les cornes entre lesquelles un autre diable était assis», suivi de l'archange St-Michel. Puis venait «un chariot chargé d'une musique la plus extravagante qu'on ait jamais vue. C'était un ours assis qui touchait un orgue non pas composé de tuyaux comme les autres, mais d'une vingtaine de chats enfermés séparément dans des caisses étroites où ils ne pouvaient se remuer, leurs queues sortaient en haut, et était liées à des cordes attachées au registre de l'orgue, dont à mesure

que l'ours pressait les touches il faisait lever ces cordes, et tirait les queues des chats pour leur faire miauler des basses, des tailles et des dessus . . . Au son de cet orgue bizarre dansaient des singes, des ours, des loups, des cerfs et d'autres animaux autour d'une grande cage sur un théâtre porté par un char tiré par un cheval. Dans cette cage autour de laquelle dansaient ces animaux étaient deux singes qui jouaient de la cornemuse, au son de laquelle ces enfants changés en bêtes dansaient pour représenter la fable de Circé qui changea les compagnons d'Ulysse en bêtes.» (1)

Le premier ballet joué en France, création originale applaudie avec enthousiasme, saluée par les humanistes comme une résurrection de la tragédie antique, ce fut le *Ballet-Comique de la Reine*, représenté à grands frais en 1581 pour les noces du Duc de Joyeuse; et ce ballet n'est autre que l'histoire, chantée et dansée, de Circé. «Le Roi et la Reine mère étaient assis sur une estrade couverte d'un dais. Ils voyaient, à leur droite, le «bocage de Pan», et, un peu en retrait, la grotte entourée d'arbres illuminés. A leur gauche, la «voûte dorée», entourée de nuages à l'extérieur, contenait des chantres qui devaient répondre en écho aux airs des figurants. Le jardin de Circé et son palais occupaient le fond de la salle. . . . Sur les dix heures du soir, le silence ayant été imposé, on ouït aussitôt derrière le château une note de hautsboys, cornets, sacquebouttes, et autres doux instruments de musique.» (2) Puis le spectacle commence. Un chevalier terrifié sort en courant des jardins de Circé, vient se plaindre devant le roi d'y être retenu captif et le supplie de combattre la magicienne. Plusieurs chœurs entrent en chantant: tritons, néréides naïades, qui dansent au son des violons, mais Circé survient et d'un coup de sa baguette magique frappe tous les figurants d'immobilité. Mercure paraît sur un nuage, descend sur terre, désenchante les captifs qui reprennent leur danse interrompue; mais Circé revient, les fige à nouveau, enchante Mercure et les emmène tous captifs dans son jardin. C'est alors Jupiter qui descend du ciel sur un aigle, aux accents du chœur de la Voûte dorée; aidé de Pan, des satyres et des nymphes, il assaille le palais magique, frappe Circé de son foudre et la mène prisonnière

aux pieds du roi, tandis que les captifs délivrés dansent le Grand ballet.

Et ainsi, pendant deux ou trois générations, Circé reparaîtra, à intervalles irréguliers; et si ce n'est elle, ce seront les sœurs en magie: Calypso, Médée, Alcine, Armide, ou les enchanteurs et sorciers: Ismen, Alcanor, Orphée lui-même, vé par Monteverde et Rosso aux débuts de l'opéra; et tous, sous les yeux de spectateurs enivrés, détruiront, animeront, métamorphoseront hommes, bêtes et choses. C'est ainsi que Circé, dans le *Ballet des Argonautes* (Paris, 1614) trouble les Argonautes, qui dansent un ballet extravagant; Amphion, pour les délivrer, chante: les rochers de la caverne de Circé se changent en hommes qui dansent un ballet; Circé, cette fois enchantée, désenchante les Argonautes.[1]

Le *Ballet de Mgr le Duc de Vendôme* (Paris, 1610) montre Alcine dans sa forêt: la forêt disparaît, tandis que surgit un palais enchanté, devant les 12 chevaliers pétrifiés; ceux-ci s'animent, le palais s'abîme, le charme se dissipe, les chevaliers dansent le Grand ballet. On retrouvera Alcine aux fêtes de 1628 à Florence, puis à Vienne et, beaucoup plus tard, à Versailles, aux fêtes orchestrées par Lully et Bérain. Médée paraîtra dans le *Ballet de Madame Rohan* (Tours, 1693) et dans deux pièces de Corneille, dont l'une, la *Toison d'or*, est un ballet sans danses. Armide est l'héroïne de ce qui fut un événement à la cour de Louis XIII, le Ballet de la *Délivrance de Renaud* (1617), une des réussites du genre: des voix invisibles chantent:

Puisque les ans n'ont qu'un printemps
Passez amants doucement,
Puisque les ans n'ont qu'un printemps
Passez amants doucement votre temps,
Vos jours s'en vont et n'ont point de retour . . .

Une perspective de palais et paysage reculé s'évanouit, et paraît, couché sur l'herbe et les fleurs, Renaud qu'Armide

[1] En 1650, Boyer donnera une pièce à machines, *Ulysse dans l'île de Circé*. Une gravure de Callot montre au Carnaval de Florence de 1616, les diables de l'enfer s'armant pour venger Circé.

amoureuse a enchanté pour lui faire perdre tout souvenir et le garder en son pouvoir. Alors «commença la délivrance de Renaud, car deux cavaliers . . . entrèrent et dansèrent quelque temps sous un air de trompette . . . Armide leur fit voir dès l'abord le premier effet de ses charmes: car cette montagne se tourna d'elle-même . . . tout changea d'un instant et en leur place parurent . . . de beaux jardinages . . . et dans ces jardins trois grandes fontaines rustiques . . . La nouveauté de cet aspect arrêta quelque temps les cavaliers, mais se ressouvenant des avis qu'on leur avait donnés, ils se servirent de leur baguette pour détruire ces magiques puissances d'Armide. Au premier coup que ses fontaines en reçurent, l'eau même cessa de couler . . . Un nouveau charme encore leur donna nouvel étonnement, car une Nymphe échevelée et toute nue sortit du bassin . . . et chanta . . . D'autres que ces cavaliers eussent été arrêtés par la douceur de la voix ou la beauté de la Nymphe; mais leurs oreilles et les vues étaient bouchées . . . ils la forcèrent de se replonger en l'eau . . . Aussitôt parurent six différents monstres . . . qui attaquèrent les deux cavaliers . . . et eux leur résistant par les armes . . ., leur contraste donna lieu à un ballet de bouffonnerie et de gravité entremêlée . . . Les monstres s'enfuirent, tandis que Renaud, transporté d'aise, en la possession de son Armide, était couché sur les fleurs . . . et chantait . . . Les cavaliers, pleins d'aise et d'ardeur en la rencontre de ce qu'ils cherchaient, s'arrêtèrent tout court à l'entrée de ce jardin, et faisent voir Renaud à lui-même dans l'écu de cristal qu'ils avaient apporté, l'emmenèrent hors de ce lieu enchanté . . . Armide accourt éplorée sur les lieux que Renaud a laissés, elle voit ses fontaines taries, ses nymphes muettes, ses monstres chassés . . . Le dépit lui fait appeler ses monstres par des conjurations toutes nouvelles; mais il sembla que ces malicieux ministres . . . prissent plaisir à se moquer de son inquiétude . . . Trois en forme d'écrevisse, deux en tortues et deux en limaçons . . . sortirent de dessous des antres obscurs . . . Armide se fit emporter par ses démons . . . tout trembla et changea tout ensemble, au transport de cette sorcière . . .» D'autres interventions et d'autres changements magiques amenèrent enfin la délivrance

du héros. «Ainsi le Ballet se finit et fit passer une nuit plus délicieuse que la plus belle journée du printemps . . .» (3) [1]

Ce n'est certes pas un hasard que l'on choisisse dans le Tasse précisément l'épisode d'Armide, ou encore celui de la forêt enchantée, comme on fit pour un ballet joué deux ans plus tard (février 1619): *Aventure de Tancrède dans la forêt enchanitée*, dont les vers sont de Porchères et la musique de Guédron. L'enchanteur de cette forêt, c'est le magicien Ismen, dont les conjurations remplissent les bois d'apparitions, de monstres dansant des ballets grotesques ou effrayants, de furies aux flambeaux allumés, de parques et de puissances infernales, qui, après une danse pleine de flammes et de lumières, disparaissent en démence, emportant Ismen dans les airs; viennent alors les 3 Chevaliers des aventures, cherchant Tancrède; dans la forêt enflammée, ils combattent les monstres en cadence, les flammes disparaissent soudain, le combat continue dans le théâtre «rempli de ténèbres», avec grands cris et «chamaillis»; fuite des monstres, hurlements, voix gémissantes des âmes dans les troncs; quand la lumière revient, la forêt a disparu . . . Tancrède est seul, il danse: un cyprès, qu'il voit naître à ses pieds, s'élève d'un jet, Tancrède lui donne un coup d'épée, qui lui tire des chants pitoyables: c'est l'âme plaintive de Clorinde morte. Tancrède touché d'amour jette son épée que les vents emportent, il embrasse Clorinde dans le cyprès qui s'évanouit, et il demeure en extase. La scène se change en temple, le ciel s'ouvre de deux côtés, des anges aux voix mélodieuses apparaissent, tandis que par une autre ouverture du ciel d'autres anges descendent en chantant sur une nue qui s'abaisse et viennent danser dans la salle un ballet des anges; quis ils remontent et se perdent dans la nue . . .

[1] Circé et les magiciennes ne hantent pas seulement les fêtes et les ballets, mais le théâtre, le roman, la vie même: la vie: c'est alors que font fureur les procès de sorcière; le roman: qu'on songe au succès européen de l'*Astrée*, toute remplie d'enchantements, de miroirs merveilleux et de fontaines magiques; et le théâtre: qu'il suffise de nommer Shakespeare et les élizabéthains, Calderon *(Le Magicien merveilleux . .)*, Alarcon *(La cave de Salamanque)*, l'*Aminta* et toute la pastorale dramatique à la suite de l'*Astrée*; Corneille dans l'*Illusion comique*; Gryphius dans *Cardénio et Celinde*, etc. . . .

Les enchantements, commencés aux enfers, s'achèvent cette fois dans le ciel que les peintres d'alors aimaient aussi à ouvrir dans les voûtes des églises pour les peupler d'anges. [1]

2. *L'onde et la nue*

Circé ne fut pas seule invitée aux noces du duc de Joyeuse en 1581; on y vit paraître aussi une autre fée de la mobilité et de l'ambiguïté du monde, l'eau. Le cardinal de Bourbon, «ayant fait préparer un magnifique festin pour toute la cour dans son Abbaye de St-Germain des Prés, fit faire sur la rivière de Seine un grand bac accommodé en forme de char de triomphe sur lequel le Roi, la Reine, les Princes, les Princesses et les nouveaux mariés devaient passer du Louvre au Pré aux Clercs. Ce char était tiré par des chevaux marins faits de phusieurs bateaux dans lesquels étaient cachés des rameurs. Il était précédé de tritons, de sirènes, de tortues, de dauphins, de baleines et de monstres marins chargés de musiciens, de joueurs d'instruments et de feux d'artifice; et de semblables machines de poissons et de monstres marins suivaient ce char.» (4)

L'eau, la mer, les fleuves avec leurs multiples habitants mythologiques compteront dès lors parmi les hôtes privilégiés des grandes fêtes, envahissant les scènes où se jouent les intermèdes, les ballets, les pièces à machines, quand ils ne sont pas eux-mêmes le théâtre où la fête se joue. A Florence, en mai 1589, la grande salle du Palais Pitti fut transformée en un lac artificiel couvert de galères donnant le spectacle d'une bataille navale entre Turcs et Croisés; les mêmes fêtes virent une «mascherata dei fiumi» qui développait deux thèmes apparentés, l'exotisme oriental et le royaume des divinités marines.

[1] Plus tard, Benserade, qui ne crée plus, mais utilise avec élégance les procédés d'un genre désormais constitué, fera paraître dans ses ballets les personnages devenus traditionnels. C'est ainsi que, dans le *Ballet royal de Psyché* ou de la *Puissance de l'Amour* (1656), il réunit pour faire la 11e entrée les 4 grandes magiciennes, qui sont devenues comme le bien commun du genre: Médée, Circé, Alcine et Armide, galamment accompagnées de leurs amants respectifs: Jason, Ulysse, Roger et Renaud.

Le mariage du duc de Savoie et de l'infante Catherine d'Autriche, à la fin du 16e siècle, met en oeuvre tous les mirages de l'eau et des îles mouvantes: l'infante, venant de Nice, est invitée, à Moncalier sur le Pô, à s'embarquer; devant le bateau surgit un grand écueil d'où sort la figure du fleuve Pô qui chante un récit; d'autres fleuves y répondent; puis paraît une petite île chargée de nymphes, qui chantent à leur tour; écueils et îles suivent le bateau princier, l'accompagnant de chants et de musique. Ces premières surprises ne sont que la promesse d'autres surprises plus merveilleuses. Après quelques heures de ce voyage chantant au fil de l'eau, on arrive vers une île «qui semblait un paradis terrestre par le grand nombre d'arbres qui la couronnaient», on met pied à terre et l'on conduit l'infante vers une grotte pleine de fontaines, d'où sortent des voix et un concert d'instruments. «Tout d'un coup les rochers et les écueils qui bordaient cette île des deux côtés venant par une subite métamorphose à se changer en hommes vêtus en matelots, on leur vit à force de rames rendre cette île mobile, comme celle de Délos. Il s'y fit en même temps une petite action en musique des amours d'Alfée et d'Aréthuse, après quoi un des rochers venant à s'ouvrir fit voir une table couverte de toutes sortes de fruits, de confitures et de liqueurs sous des figures faites de soie et de plumes de diverses couleurs qui, après avoir fait le plaisir des yeux durant quelque temps, furent emportées tout d'un coup par une bouffée de vent et firent voir les fruits et les liqueurs qu'elles couvraient, tandis que la Déesse des Amours récitait des vers italiens, sur lesquels l'Echo répondait en espagnol sur les dernières syllabes des mots italiens, ce qui fut trouvé d'une rare invention.» (5)

Tout se meut ou s'envole, rien n'est stable, rien n'est ce qu'il est, les frontières entre l'être et le paraître, la réalité et le théâtre s'effacent dans un échange perpétuel et la seule réalité qui demeure est le flot des apparences qui cèdent à d'autres apparences; tout semble calculé pour troubler l'esprit, l'enivrer d'illusion, et faire perdre pied.

Une génération passe; imagination et mise en scène ne cèdent rien de leur hardiesse ni le public de son plaisir à perdre pied. Le 10 février 1628, on célèbre à Turin le jour

de la naissance de Madame de Savoie: «On fit une grande machine du Vaisseau de la Félicité. Toutes les Divinités qui sont propices aux hommes parurent dans le ciel, et firent chacune un récit en musique auquel tout le chœur répondait. En même temps sur les quatre angles de la salle parurent quatre machines pour les quatre éléments . . .» Quel est le symbole choisi pour signifier la terre? un *Théâtre*. «Tout d'un coup la salle se remplit d'eau, et le vaisseau s'avançant fit voir sur la proue un trône magnifique préparé pour les princes et les princesses . . . Dans le corps du vaisseau était une grande table préparée pour quarante personnes. Le Dieu de la Mer invita les princes, les princesses et les dames à entrer dans ce vaisseau où ils furent servis par les tritons, qui conduisaient les services sur le dos de divers monstres marins. On représenta sur un écueil peu éloigné du vaisseau la pièce d'Arion jeté dans la mer et sauvé par un dauphin . . . Les sirènes firent un ballet à la fin de cette pièce.» (6) Et pour revenir à Paris, le ballet des *Cinq sens de Nature* (1633) se termine par une scène où Alquif, fameux magicien, usant de sa verge magique, «fait naître autour de lui un grand nombre de grenouilles coassant que deux pêcheurs s'efforceront de tirer hors de l'eau . . . Ce qu'ils tenteront vainement d'autant qu'elles suivront le magicien dans sa caverne. Il en sortira bientôt pour faire voir la force de ses charmes. Et après quelques conjurations et figures magiques, d'un coup de verge il fendra cette même caverne, d'où toutes ces grenouilles sortiront incontinent en foule, mais transformées en autant de braves cavaliers qui danseront le Grand ballet». (7) On ne peut s'empêcher de penser au cinéma, aux dessins animés de Disney.

Aux fêtes données en 1608 à Florence pour un mariage Médicis, qui virent encore un combat naval, mais cette fois sur l'Arno, le décorateur Parigi fit la mise en scène des intermèdes, sorte de revue à grand spectacle, dont les thèmes étaient les suivants:

1. Prologue montrant une construction toute en miroirs, le Palais de Renommée, puis apparition d'Astrée descendant des airs sur un nuage.

2. Le Jardin magique de Calypso.
3. Le navire d'Amerigo Vespucci dans les mers nouvelles.
4. Le Royaume de Vulcain (scène d'enfer, ruines emplies de flammes et de fumée).
5. Apothéose du Temple de la Paix où 7 nuages mobiles permettent aux divinités un constant va-et-vient entre ciel et terre.

A la magicienne, ici représentée par Calypso, à la mer, compliquée d'exotisme américain, vient se joindre un motif toujours repris, celui des mondes intermédiaires, enfer d'où surgissent les fumées ou les fantômes, nuages où apparaissent, descendent, s'élèvent les dieux, parfois les anges; nous avons déjà rencontré les uns et les autres; ils évoluent sur des machines qui n'émerveillaient pas seulement les Florentins, mais l'Europe entière: les Parisiens avides de ballets ou de pièces à machines dans le genre de Mirame ou de l'Andromède de Corneille, les spectateurs des *Masques* de Ben Jonson à Londres, ceux d'Avancini à Vienne, de Bidermann à Munich, d'industrieux jésuites dans les cours et les collèges, de l'opéra naissant bientôt dans toute l'Europe. Mais le plaisir pris aux machines et aux changements à vue des metteurs en scène italiens n'est pas tout; les machines manifestent l'insécurité d'un sol brusquement béant sous les pas d'une humanité titubante, elles ouvrent violemment le ciel et ses espaces comme le font les décorateurs des voûtes ou des coupoles dans les églises du temps.

Quand l'abbé de Marolles écrivant ses mémoires se souvient du *Ballet de la prospérité des Armes de France*, joué en 1640 au Palais-Cardinal, ce sont les changements à vue, les machines et l'ange de la victoire s'envolant au ciel qui l'étonnent encore: «. . . les mêmes machines de la comédie (il s'agit de Mirame, représentée la même année avec magnificence) furent employées, avec de nouvelles inventions, pour faire paraître tantôt les campagnes d'Arras . . ., tantôt les Alpes couvertes de neiges, puis la mer agitée, le gouffre des Enfers et enfin le Ciel ouvert, où Jupiter, ayant paru dans son trône, descendit sur la terre . . . Mais ce qu'il y eut de plus exquis furent les sauts périlleux d'un certain Italien,

nommé Cardelin, qui représentait la Victoire en dansant sur une corde cachée d'un nuage, et parut s'envoler dans le Ciel.» (8) [1]

3. Le monde des êtres doubles

C'est encore Marolles qui nous parle du *Ballet des doubles Femmes*, dansé à Paris en 1626. Ce ballet «réussit mieux qu'aucun que je vis jamais, bien qu'il se fît à fort peu de frais, et qu'il ne fût que de cinq ou six entrées au plus, dont les violons firent la première, habillés de sorte qu'ils paraissaient toucher leur instrument par derrière; c'est qu'en effet ils avançaient à reculons, et avaient des masques au derrière de la tête, représentant des Vieilles de belle humeur, qui l'inspirèrent de telle sorte à toute la compagnie, qu'elle s'en réjouit admirablement. La suite qui n'en fut pas moins divertissante s'acheva pas l'entrée des Doubles Femmes, qui parurent d'abord comme de jeunes demoiselles, qui saluèrent la compagnie en se démasquant, c. à. d. ôtant un masque de velours de dessus un autre de ballet, représentant un visage de Demoiselle, avec un habit ridiculement modeste; puis se retournant tout d'un coup, ayant un masque de Vieille, derrière la tête, encore plus ridicule que celui des violons . . . . elles s'agitaient d'une étrange sorte, comme si la jalousie ou quelque autre passion les eût possédées; et derechef, en faisant paraître le visage doux et modeste, elles reprenaient une action

[1] Le ballet du *Triomphe de Minerve* (Paris 1615), honoré des soins d'un décorateur italien, Francini, qui prodigua les prestiges d'une mise en scène nouvelle en France, fit sensation; jamais les décors n'avaient été si fluides, s'effaçant soudain pour faire place à d'autres qui s'effaçaient à leur tour:

«. . . ce qui était bois auparavant, devint rochers aboutissant en branches de corail, écailles, mousses maritimes et représentant des écueils battus des vagues. Dans la mer passait une musique de Tritons . . .» Des nuages envahissaient la scène, les cieux s'ouvraient et montraient des anges musiciens.» . . . Un rocher d'une hauteur de 4 mètres surgissait, portant les dix Sibylles, et s'abîmait ensuite . . . Une nuée, à la 3e scène, planait au-dessus d'un bois; elle supportait dans les airs l'Aurore semant des fleurs et suivie d'un chariot dans lequel était le Soleil.» A la dernière scène, nouvelles nuées, Victoire et Renommée descendaient, chacune sur un nuage, et tendaient des couronnes à Madame, portée sur un char triomphal. (cité par Prunières, *Le ballet de Cour en France* . . . p. 150).

beaucoup plus retenue... Enfin, s'étant toutes prises par la main pour danser en rond, on n'eût su dire qui était le devant ou le derrière, tant cette invention jolie séduisait agréablement l'imagination.» (9)

On vit encore dans ce même ballet des danseurs à quadruple face avec tête postiche entre les jambes, des géants coupés en deux, la tête à la hauteur du ventre et couverte d'un grand chapeau à plumes. Cette bizarrerie, qui eut grand succès, n'est pas isolée; nous allons en rencontrer d'autres, elles foisonnent en particulier entre 1615 et 1635. Dans la *Douairière de Billebahaut* (1629), l'entrée des Androgynes présentait des danseurs mi-partis: côté gauche femme (avec jupe, sein découvert, cheveux à longues boucles, main tenant une quenouille), côté droit homme (costume masculin, moustache, massue à pointes à la main). Une autre entrée du même ballet, celle des Hocricanes et des Hofnaques, dont nous avons les maquettes, montre des personnages bouffons de pure fantasmagorie: les Hocricanes ressemblent à des cônes renversés, marchant sur la pointe; ils portent un énorme pourpoint noir dont la taille descend jusqu'aux pieds, le haut va s'évasant largement et se couronne d'une collerette d'où sort, comme un pistil de sa corolle, une longue tête allongée encore d'une toque à haut plumage. Les Hofnaques, qui sont comme l'autre moitié des Hocricanes, semblent remplis d'air et font songer à d'immenses ballons de rugby qui seraient revêtus d'interminables chausses bouffantes montant jusqu'au col. Ailleurs, on trouvera d'autres formes de dédoublement; celle par exemple du miroir déformant: 2 Jolies Villageoises qu'accompagnent 2 Vieilles Contrefaites; ou bien les Architectes que suivent les Estafiers de Nemrod venant contrefaire leurs actions; ou encore l'Astrologue Sérieux donnant le bras à l'Astrologue Grotesque.

Ces êtres doubles ou dédoublés ne sont pas de simples bizarreries, ils sont là comme des symboles, étranges introducteurs à l'entrée d'un monde étrange, d'un monde tout parcouru d'invisibles miroirs, tout fourmillant des êtres les plus extravagants, les plus incertains de leur propre identité, figures mouvantes toujours prêtes à se renverser brusquement dans leur contraire, signes ténébreux ou miroitants d'on ne sait

quelle fuyante réalité, silhouettes errant aux frontières du jour, de la société, de l'imagination ou d'elles-mêmes; fous préférant leur folie qui est sagesse, trompeurs trompés, déguisés qui se déguisent, hommes-bêtes, exotiques, animaux nocturnes, chevaliers enchantés, fées, somnambules, astrologues et tout le sabbat des métiers aberrants, gueux, tire-laine, faux-monnayeurs, balayeurs de la vallée de misère, personnages qui se muent en leur reflet ou engendrent des monstres; et partout, bien entendu, les magiciennes, alchimistes, enchanteurs, maîtres visibles ou cachés de ce monde en incandescence ou en fluidité.

Un simple coup d'œil sur les noms de ces ballets en dit long déjà: *Les enfants fourrés de malice*, *Les souffleurs d'alchimie*, *Les bouteilles coiffées*, *Le Roy Arthus*, *Les fées des forêts de St-Germain*, *La Tour de Babel*, le *Ballet des Quolibets*, *Le sérieux et le grotesque*, le *Ballet des Fols aux Dames*, le *Ballet des Andouilles*, le *Ballet des bergers célestes et bouffonnerie des filous trompés*, le *Ballet de l'Extravagant*, le *Ballet des Métamorphoses*, le *Ballet du Grand Démogorgon*, le *Ballet des Pantagruélistes*, le *Ballet des Ecervelés*, etc. . . .

L'*Entrée magnifique de Bacchus*, où le dieu paraît avec sa femme, Madame Dimanche-Grasse, est un cirque de bouffons, souvent lubriques; il y tourne, entre autres personnages, le Sauvage, l'Arbre sec, le Moulin à vent, le Puissant vin, qui clame: «Je suis le dieu des Allemands», le Chapeau rouge, le Bœuf couronné, le Singe qui pêche, le Grand maître des chevaliers de la Table ronde, la Pomme de pin, la Truie qui file, la Bouteille, le Temps perdu, la Lune . . .

Dans le *Ballet de Mgr Frère du Roy* (Paris, 1627), un Donneur de billevesées décrit un monde absurde, «un nouveau ciel, Sous qui tous les humains sont couverts de plumage», puis cède la place à Maître Aliboron, au Donneur de galimatias, au Niais de Sologne, à Jocrisse qui mène les poules pisser . . . Le *Ballet du Grand Démogorgon* (Petit Louvre, vers 1633) met en scène le dieu Démogorgon qui «oyant un grand bruit dans la masse confuse de toutes les choses . . . résolut de la délivrer»; il commande au Destin d'en faire l'ouverture, la Nuit vient pondre les uns après les

autres les Hiboux, Hécate et ses lutins, des Vielleux, des Voleurs de nuit, la Misère et deux gueux, des Oublieux qui sont «les bouffons de la Nuit», le Dieu du sommeil, les Ramoneurs de cheminée, Caron et les vendeurs de mort aux rats, enfin les Incubes et les Succubes qui dansent le Grand ballet. L'action, dans le *Ballet des fées des forêts de St-Germain* (Louvre, février 1625), est menée par 5 fées bouffonnes dont les entrées successives font 5 parties, qui sont autant de ballets-mascarades:

Guillemine la quinteuse, fée de la musique;

Gillette la hazardeuse, fée des joueurs, suivie d'Esprits folets;

Jacqueline l'entendue, fée des Estropiés de cervelle, qui préside aux tours des Embabouinés, des Demy Fous, des Fantasques, et des Eperlucates, etc. . . .

Ailleurs, les *Bouteilles coiffées* se transforment en femmes, puis en 4 Folles, qui entourent un Astrologue Sérieux et un Astrologue Grotesque, un Courtisan Sérieux et un Courtisan Grotesque, lequel prononce un vers qui le dépeint, lui et beaucoup d'autres:

«Mon amour suit les pas de la bizarrerie».

La *Douairière de Billebahaut* (Paris, 1626) n'est que prétexte à exhibition exotique: Atabalipa et les Américains habillés de plumes, les Perroquets et les Chasseurs qui les chassent avec des miroirs, les peuples d'Asie, Mahomet et les Porteurs d'Alcoran, le Grand Turc et son sérail dont les Dames dansent . . . ; ballets du Cacique et des peuples d' Afrique, etc. . . . etc. . . . , et pour terminer les ballets de la Douairière de Billebahaut et de Fanfan de Sotteville qui «doivent contenter les fantasques.»

La surprise, les changements, leur soudaineté, autant d'éléments essentiels au succès, et l'on voit par l'avant-propos du *Grand Ballet des Effets de Nature* qu'on en avait alors parfaitement conscience; ce texte, qui est de 1632, permet de dater l'innovation du rideau, du moins à Paris; indispensable à la surprise, il devait naître à cette époque: «D'autant que les choses qui surprennent touchent plus puissamment les sens, on s'est avisé de cacher la face du théâtre de telle

façon que, ni du parterre, ni de l'amphithéâtre, ni même des galeries, on ne pourra voir la scène devant que de commencer le Ballet. A cet effet il y aura une grande toile qui s'étendra au-devant, et prenant depuis le haut du plancher jusqu'à terre tiendra tous les assistants dans un impatient désir de voir ce qu'elle cachera. L'heure étant venue de l'abattre, elle disparaîtra incontinent, et découvrira une scène tout à fait comique: ce sera une salle à faire noces . . . » Nature et la Mariée paraissent, et l'on danse aux noces. «Mais comme la diversité des objets est ce qui charme le plus les sens . . .» paraîtra sur la scène un fol de village ou batteur de sonnettes qui fait une danse bouffonne; ensuite coucher de la Mariée, scène cocasse, sérénade, la nuit passe, un enfant est conçu. Puis, «comme si par quelque puissance extraordinaire les spectateurs avaient été transportés de la terre au ciel, ils seront tout ébahis de ne plus voir paraître que des divinités.» Les 7 Planètes viennent verser leur influence sur le nouveau-né. «A cet effet la scène se changera ici tout à coup. Et au lieu d'un séjour agréable qu'elle était, ce ne sera plus qu'un désert plein d'horreur et d'effroi . . .» (10)

Le *Château de Bicêtre* (Paris 1632) est une vieille masure non loin de Paris; le ballet rassemble les personnes, les animaux et les esprits qui s'y donnent rendez-vous de jour comme de nuit; d'abord, des gueux, des paysans ivres, des bohêmes, un Espagnol faisant la roue, des hiboux et des corneilles le hantent de jour; un deuxième tableau fait voir le même château «ombragé d'une nuit qui n'avait point d'autre clarté que celle d'un Démon qui sortait tout confus de la plus haute de ses fenêtres.» Dans cette pénombre de mélodrame, «le Sieur de Moulinié, vêtu de gaze noire parsemée d'étoiles, fit l'ouverture de cette nuit par un chant lugubre, auquel succéda un excellent concert de luths», puis entraient un Magicien 4 lutins, 5 fantômes, 3 faux-monnayeurs, des juges et leurs huissiers et le Grand ballet «rejoignait en un corps tant de pièces détachées».

Le *Ballet du Landy* s'ouvre par un récit qui promet ces merveilles «incroyables», ces surprises et ces renversements dont on était si friand; on croirait lire la publicité d'un cinéma de quartier:

«Voicy la pompe magnifique
Du superbe Landy...
Les charmes inévitables
Et mille raretés le suivent pas à pas,
Qui sont tellement incroyables
Que moi qui vous les dis ne les crois presque pas.

Vous y verrez une chimère,
Un centaure qui vole, et puis un jeune enfant
Lequel est plus vieux que sa mère,
Avec un moucheron qui porte un éléphant...

Vous n'avez rien vu d'admirable
Après un More blanc, lequel vient d'arriver,
Et le squelette épouvantable
D'un Cirien qui mourut durant le grand hiver».

L'enfant plus vieux que sa mère, le moucheron plus fort que l'éléphant, le More blanc, contradictions voulues et qui n'étonnent plus dans ce monde renversé, fait à l'image de l'inconstance du monde et des «contrariétés» de l'homme. La *Boutade du Temps perdu* (1633?) voit défiler: «Le Fol, ravi de ses perfections, qui en consulte avec un miroir; l'Espagnol qui veut blanchir un more et rendre les amants constants; le Sot qui cherche à voir l'écho; le Pédant qui enseigne la rhétorique à un âne; le Niais qui court après son ombre; la Demoiselle amoureuse du châtré»; et Cupidon se moquant de ceux qu'il a blessés: «Bien que je sois Amour, je produis de la haine.»

C'est que nous sommes bien au pays des métamorphoses, et le *Ballet des Métamorphoses* (Paris 1627) semble en être comme une prise de conscience: le Magicien et l'Astrologue, suivis du Philosophe, du Médecin, du Coupeur de bourses, du Tireur de laine, du Pipeur, du Preneur de tabac se vantent chacun de son métier et font tous profession de mépriser l'amour. L'Amour offensé jure de se venger et les métamorphose les uns dans les autres:

«Les sages d'entre vous
Deviendront de vrais fous.»

Et l'on voit réapparaître: le Philosophe changé en Coupeur de bourses, l'Astrologue en Pipeur, le Magicien en Preneur de tabac, le Coupeur de bourses en Philosophe . . .

Sous ces bouffonneries se cache une des pensées chères à cette époque: le More n'est pas si noir qu'on pense, le philosophe n'est guère éloigné du coupeur de bourses, le fou est le vrai sage, la vérité est au contraire d'elle-même, elle voit son corps dans son ombre, son vrai corps est plus ombre que son ombre; et voilà l'homme enfermé dans un palais de miroirs dont les jeux l'égarent pour mieux le mener à lui-même, le dédoublent, le disloquent en un mouvement que rien n'arrête, en un continuel «renversement du pour au contre».

Nous ne serons pas étonnés que ce soit un astrologue, Tichobrae, du *Ballet des Prédictions véritables* (Grenoble 1631), qui tienne, très explicitement, ce langage:

> «Je suis ce Prophète ancien . . .
> Je dis toujours la vérité . . .
> Je marche toujours en rêvant . . .
> Par moi les fols deviennent sages.»

ni qu'un Fou du *Ballet des Métiers* (1633) dise:

> «Je suis fou et si (pourtant) je suis sage.»

ou la *Mascarade de six Fous* (1601):

> «. . . Il faut être bien fol pour bien faire le sage,
> Il n'y a que les fous, dit-on, qui le font bien.»

4. Le «Monde renversé» et l'homme «monstrueux»

Le *Monde renversé*, c'est le titre d'un ballet représenté en 1625 à Paris, que le «récit» initial annonce comme suit:

> «Voici le monde renversé
> Où chacun fait son personnage . . .»:

Un gentilhomme suit son laquais
Un fou enseigne un philosophe

«Monsieur, si je suis fou, vous êtes philosophe,
Nos bonnets sont doublés tous deux de même étoffe.»

Un écolier fouette son maître

«Du monde renversé l'éclat
Est de changer l'ordre et l'état
Et loger tout dans la surprise . . .»

Un malade ordonne son médecin
Une femme bat son mari
Un aveugle conduit un clairvoyant
Un soldat file et sa femme porte les armes, etc. . . .

Le ballet se termine par une danse de la Nuit et du Soleil: la nuit est éclairée, le soleil répand de l'ombre.

Et voilà le monde décidément à l'envers, le monde «chancelant» [1], sur le point de verser, versant; convaincu de n'être jamais ce qu'il est, dérobant son visage énigmatique sous plusieurs masques, dont l'illusion est plus vraie peut-être que le vrai visage; monde qu'en effet le théâtre exprime et symbolise le mieux.

Mais n'est-ce pas faire trop d'honneur à ces divertissements, à ces fantaisies que d'y voir le miroir de tout un temps et l'expression véritable de sa vision du monde et de la vie? Ce ne sont que des ballets, des jeux?

Qu'on songe toutefois à la fascination que ces jeux semblent avoir exercée sur l'époque, non seulement sur tous ceux qui y prenaient si passionnément part, artistes, gens de cours, rois et grandes dames, mais sur le grave et savant abbé de Marolles, qui en farcit ses mémoires, et sur tout ce public où la ville, les bourgeois étaient nombreux, qui se pressaient dix, douze heures à l'avance dans des salles inconfortables, n'hésitaient pas à passer la nuit debout quand les représentations finissaient vers le matin; Monsieur, duc d'Orléans, se divertissait dans sa cour de Blois à faire des ballets; Mademoiselle de Montpensier raconte dans ses Mémoires que tout son désir, à l'âge de 7 ans, était de danser un ballet; quand les premiers opéras italiens, sous Mazarin, tentèrent

[1] Shakespeare.

de s'introduire à Paris, il fallut, pour convaincre un public assez réticent, les mêler de ballets; la comédie même s'en truffait, telle la *Comédie des Comédiens*, de Scudéry (1634); les fêtes, les noces, nous l'avons vu, les cérémonies funèbres se terminaient en ballets, ou plutôt étaient de gigantesques ballets, où les frontières de la vie et du théâtre s'effaçaient; elles s'effaçaient si bien qu'on allait même à la guerre comme au théâtre ou au bal; on a souvent cité le mot du maréchal de Bassompierre demandant au roi l'ordre de commencer la bataille: «Sire, l'assemblée est prête, les violons sont entrés et les masques sont à la porte; quand il plaira à Votre Majesté, nous donnerons le ballet.»

Mais il faut montrer, pour conclure, qu'il s'agit de bien autre chose; les vérités que nous avons cru pouvoir extraire des flots turbulents et déformants de ces fantaisies passagères et comme sans portée, le ballet les profère dans une sorte de délire, mais elles dépassent largement le ballet, elles sont les vérités qui hantent l'époque tout entière: où qu'on se tourne, où qu'on regarde, elles sont là, nettes, pressées, obstinées, proclamées avec une extraordinaire insistance: simultanéité des contraires, ambiguïté de toutes choses, mobilité du monde, instabilité, renversements, idée déchirée de l'homme, identification de l'univers à un théâtre, de la vie à un songe, à un jeu, à une fête obscure, présence partout des fées des métamorphoses, de la duplicité, du déguisement . . . Nous ne considérerons ici, à titre d'exemple, qu'un de ces thèmes.

J'ouvre au hasard un roman du temps, l'*Homme détrompé* ou *Criticon* de Baltazar Gracian, et je lis: Le sage Chiron, avant de quitter Andrénio (c. à. d. l'Homme), «lui enseigna le moyen de vivre dans le monde sans avoir part à son dérèglement: ce fut de regarder toujours le monde comme le judicieux comte d'Onate le regardait, c. à d. *tout au contraire de ce qu'il paraît*, parce que, toutes choses y allant à rebours, celui qui le regarde de ce sens-là ne peut s'y tromper: . . . il faut estimer que le riche est pauvre; l'on doit croire que celui qui commande à tout le monde est lui-même esclave; . . . que celui qui croit le mieux voir est aveugle; que celui qui sent bon est infecté; . . . que celui qui fait le simple est sage; que celui à qui rien ne manque manque à lui-même;

. . que le plus droit est souvent tortu; . . . que celui qui plaint ns pas court le plus fort . . .». Image du monde qu'aussitôt la réalité confirme: «Critilo et Andrénio répétaient ces leçons quand un nouveau monstre leur apparut; ils n'en furent pas beaucoup étonnés; ils étaient accoutumés à croire que dans ce monde on ne trouve guère autre chose que des monstres. Ils virent un carrosse qui venaient vers eux; deux serpents le tiraient et un renard le menait . . . Il y avait dedans un gros monstre ou pour mieux dire plusieurs monstres joints en un, d'autant que, tantôt il paraissait blanc et tantôt noir, tantôt jeune et tantôt vieux, tantôt petit et tantôt grand; tantôt homme et tantôt femme; tantôt raisonnable et tantôt bête. Enfin il paraissait sous tant de sortes que Critilo s'imagina que c'était le fameux Protée.» (11)

Protée rejoint Circé; Protée, c'est la magicienne opérant sur soi-même, et faisant de la simultanéité des contraires la réalité propre de l'homme, qui se définit comme un être violemment contrasté, déchiré, écartelé, pantelant entre les mâchoires des pôles opposés; condamné à la multiplicité, à la mobilité, il cherche à se saisir et se trouve insaisissable; toujours fuyant, toujours à côté de lui-même.[1] Les textes à l'appui se pressent ici de tous les côtés. Dans une pièce dont le titre est déjà significatif: *La folie du Sage*[2], de Tristan, Ariste le sage, dans un accès d'égarement provoqué par le suicide, d'ailleurs simulé, de sa fille, répond à une question que le médecin lui pose (Acte IV, sc. 1):

«Qui je suis? je m'en vais te l'apprendre:
Un sujet merveilleux fait d'une âme et d'un corps,
Un pourceau par dedans, un singe par dehors,
Un chef-d'œuvre de terre, un miracle visible,
Un animal parlant, raisonnable et risible;

[1] cf. Angelus Silesius: «Je ne sais qui je suis, ni ne suis qui je sais» ou Pascal: «. . . il n'y a point d'homme plus différent d'un autre que de soi-même . . .»

[2] Nombreux sont alors ces titres contradictoires, p. ex. *Les fausses vérités* ou *Croire ce qu'on ne voit pas et ne pas croire ce qu'on voit* d'Ouville (1642); *Les Galantes vertueuses* de Desfontaines (1642), sans parler de la désignation que ces pièces portent habituellement: tragi-comédie.

Un petit Univers en qui les Eléments
Apportent mille maux et mille changements;
Une belle, superbe et frêle Architecture . . .»

A ces vers font écho tant d'affirmations, tant d'interrogations passionnées; aucune époque (si ce n'est la nôtre, et depuis peu) n'a, avec une telle insistance angoissée, questionné l'homme sur l'homme:

Pascal, pour qui la sagesse est aussi une forme de folie: «Quelle chimère est-ce donc que l'homme? quelle nouveauté, quel monstre, quel chaos, quel sujet de contradiction, quel prodige!» Ou encore: «On croit toucher des orgues ordinaires en touchant l'homme. Ce sont des orgues, à la vérité, mais bizarres, changeantes, variables . . .» Et Charron: «. . . Voilà une étrangement monstrueuse nature que l'homme!» Et Bérulle: «L'homme est un composé de pièces toutes différentes, Il est miracle d'une part, et de l'autre néant. C'est un ange, c'est un animal, c'est un néant, c'est un miracle, c'est un centre, c'est un monde, c'est un Dieu, c'est un néant entouré de Dieu . . .» et toute la page que Du Bos a rendue célèbre. Et le même Bérulle ailleurs: le Créateur situe «l'homme, qui est son image, au milieu du monde, c. à d. entre le ciel et l'enfer, quant à la résidence; entre le temps et l'éternité, quant à la durée; entre lui et le diable, quant à la liberté, et entre les anges et les animaux, quant à la nature.» (12) Et Jacob Böhme: «Rien ne t'est plus proche que le ciel, le Paradis et l'Enfer . . . Tu es entre deux, entre chacun d'eux il y a une naissance; tu te trouves dans ce monde à deux portes, et tu as deux naissances en toi.» Et St. François de Sales: «Il y a dans l'homme, qui est appelé un petit monde, une multitude innombrable et une variété surprenante d'actions, de mouvements, de sentiments . . .» Et Angelus Silesius: «Le plus grand des prodiges, c'est l'homme, Qui peut, selon le cas, être Dieu ou Diable.» Et Angot de l'Eperonnière, dans la 2e satire des *Exercices de ce temps* (1617):

«Le monde se maintenant par éléments contraires,
L'homme passe sa vie en diverses affaires,
Rien de stable ici-bas, tout change en un moment.»

Et après eux, Bossuet lui-même: «O Dieu! qu'est-ce donc que l'homme? est-ce un prodige? est-ce un composé monstrueux de choses incompatibles? ou bien est-ce une énigme incompréhensible?» Et avant eux, exemplairement, Montaigne, tout pénétré de la «bigarrure» de l'homme, de la «consubstantialité» des contraires: «Le monde n'est qu'une branloire pérenne; toutes choses y branlent sans cesse, la terre, les rochers . . . ; la constance même n'est autre chose qu'un branle plus languissant . . . je ne peins pas l'être, je peins le passage . . .»

Le branle, c'est le mouvement, et c'est un des mots-clés de ce temps, partout répété ou implicite; «notre nature est dans le mouvement» (Pascal), notre vie n'est qu'un passage, une fuite, «Je suis . . . comme une ombre, qui ne dure qu'un instant» (Pascal); l'homme se définit dans tous les termes de la mobilité et de l'inconstance.[1] J. de Lingendes a fait sous Henri IV un ballet des *«Amoureux vêtus de vent»*, c. à. d. vêtus, disent ces amoureux aux Dames spectatrices, «à l'image de l'inconstance de votre âme» — et un ballet des *Dieux marins*, qui ne quittent «l'inconstance de l'onde», où l'humeur de leurs «coeurs inconstants» les faisait se plaire, que pour un lieu plus inconstant encore que la mer, la volage cour de Paris.[2]

Pour Gryphius, l'univers entier n'est qu'un vaste arsenal de flèches, de neiges et de brumes où il puise de quoi comparer l'homme à tout ce qui se meut, s'enfuit, s'écroule, s'évapore, se flétrit: c'est tour à tour un trait décoché dans le ciel, une

[1] cf, entre autres, Camus, dans son roman *Palombe* ou *La femme honorable*: « . . . l'inconstance de l'esprit humain, qui, comme le coeur, n'a de repos que dans son mouvement.»

[2] Nous ne faisons qu'allusion à ce thème du mouvement; mais on ne peut s'empêcher d'esquisser un rapprochement: les beaux-arts, l'architecture baroque témoignent de préoccupations semblables; Focillon, après d'autres, a montré comment, dans cet art, la complexité des formes ornementales, les jours et les saillants ébranlent l'espace, le brisent, le mettent en mouvement: «L'espace qui pénètre les creux de la masse et qui se laisse envahir par le foisonnement de ses reliefs est mobilité. Que l'on en prenne les exemples dans l'art flamboyant ou dans l'art baroque, l'architecture de mouvement participe du vent, de la flamme et de la lumière, elle se meut dans un espace fluide.»

L'oeuvre baroque n'est pas accomplie en elle-même; elle demande à se continuer dans un spectateur passionné, et lui-même en mouvement,

ombre, un rêve, une écume, une goutte de rosée, une neige, une barque sur la mer, un tourbillon de vent, l'eau d'une source, une bulle de savon, un oiseau, un nuage, un hôte errant, un feu follet, une vague, un torrent, une herbe, une fleur, fanée en même temps que fleurie, etc . . . Dispersées dans son œuvre, ces images s'accumulent dans tels de ses sonnets:

«Nous sommes le vent, l'écume, la brume et le torrent.
Un givre, une rosée, une ombre, aujourd'hui quelque chose
Et demain rien; qu'est-ce que notre vie? un songe mêlé
d'angoisse.»

La déclamation du Sage en démence de Tristan, déjà citée, se termine par la comparaison, si fréquente chez un Gryphius, du navire:

«Un Vaisseau plein d'esprits et plein de mouvements . . .
Qui se mine à toute heure et se détruit sans cesse . . .
Un jouet de la mort et du temps . . .»

Non moins obstinée revient l'image, ici esquissée, du jouet, et plus précisément de la balle, dont s'amuse un destin gamin ou furieux, toujours capricieux: «Spielball der Zeit» répète partout Gryphius; «Je suis une balle, que frappe le destin», dit Hofmannswaldau. Et Webster, dans le terrible dernier acte de la *Duchesse d'Amalfi*, où tout se détruit dans l'obscurité, fait dire à Bosola: «Ah! nous ne sommes vraiment que les balles d'un grand jeu de paume, lancées et relancées par les étoiles dans la direction qui leur plaît.»

tournant autour d'elle pour en saisir l'ensemble, qui toujours se dérobe pour se promettre; elle n'offre qu'un *moment* d'elle-même, comme si elle était perpétuellement en formation; (plus qu'une autre, une église baroque se refuse à la photo); elle suppose, elle postule l'homme vivant qui l'achève; elle n'est jamais achevée, comme est inachevé l'homme selon Bérulle («L'homme n'a pas été élevé comme les autres créatures au dernier degré de son être, mais seulement doué de puissances et d'inclinations.»), selon Gracian («L'homme ne naît pas fini»), selon Montaigne.

Une église baroque est une oeuvre de dialogue, comme les *Pensées*, comme le théâtre; elle exige un interlocuteur; le ballet s'adresse toujours au spectateur, aux dames présentes, les salue, les provoque, les prend à partie, leur fait jouer un rôle dans la fable, les entraîne dans son propre mouvement.

D'ailleurs, les ballets se jouaient habituellement sur la scène et dans la salle, qui communiquaient par des plans inclinés.

On verrait assez bien, animant la façade tourmentée de cette époque cruelle et badine, à côté d'un groupe montrant Circé occupée à ses métamorphoses, la statue légère et bondissante d'un de ces prestidigitateurs issus du ballet de cour, jouant à la balle parmi les nuages, ou bien cet enfant s'amusant à faire des bulles que l'on voit à certains portiques baroques.

BIBLIOGRAPHIE

1) Ménestrier, *Des Représentations en musique* (Paris, 1681) p. 180 ss (d'après une relation de l'Espagnol Calvete).
2) H. Prunières, *Le ballet de Cour en France avant Benserade et Lully* (Paris, Laurens, 1913) p. 90.
3) H Prunières, ib. appendice donnant le texte et la musique des airs de ce ballet.
4) Ménestrier, op. cit. p. 176.
5) Ménestrier, op. cit. p. 281 ss.
6) Ménestrier, op. cit. p. 174.
7) Lacroix, *Ballets et mascarades de Cour, de Henri III à Louis XIV* (Genève, Gay, 1868, 6 vol.) vol. IV, p. 230—231.
8) Abbé de Marolles — *Mémoires* (Amsterdam 1755).
9) Abbé de Marolles — op. cit. Vol. I, p. 133.
10) Lacroix — op. cit. Vol IV, p. 194 ss.
11) B. Gracian — *L'homme détrompé ou Le Criticon,* trad. de Maunory, revue par Coster (Paris, Stock, 1931) p. 65—66.
12) Bérulle — *Traité des énergumènes,* Ch. I.

Les textes de ballets sont pour la plupart tirés de Lacroix, *Ballets et mascarades de cour.*

OSSERVAZIONI SUL LESSICO E SULLA METRICA DEL TASSO

Mario Fubini

Parte Seconda

L'«ENJAMBEMENT» NELLA «GERUSALEMME LIBERATA»

Si sono letti fra gli esempi raccolti nella prima parte di questo studio versi come questi:

. . . . per ignote
Strade il conduce della luna il raggio; —
Sì ch'ignoto è il gran mar che solchi; ignote
Isole mille e mille regni asconde; —
E passa dentro incontro a l'infinito
Corso del Nilo . . .;
Drizza pur gli occhi a riguardar l'immenso
Esercito immortal . . .;
In che piccolo cerchio e fra che nude
Solitudini è cinto il vostro fasto.

Come si vede è in tutti un forte *enjambement*, che separa l'attributo dal sostantivo a cui si riferisce: è un caso che tale fenomeno metrico si manifesti in luoghi che anche per altre ragioni attraggono l'attenzione dei lettori del poema? La propensione del Tasso per gli *enjambements*, e per quel caso particolare dell'*enjambement*, non è sfuggito ai lettori della *Liberata:* l'ha ritenuta degna di attenzione lo Spoerri [1], il quale pur osservando che quel fenomeno metrico, anche in quel caso particolare, si trova pure nell'Ariosto, ha fatto notare come nel Tasso il fenomeno sia tanto più frequente: una proporzione del 17.7 su 100 stanze, mentre nell'Ariosto la proporzione è soltanto del 6.5 per 100. L'osservazione dello Spoerri viene a rafforzare la sua dimostrazione delle opposte caratteristiche dello stile rinascimentale dell'Ariosto e dello stile barocco del Tasso, della *Begrenzung* dell'uno e della *Auflösung* dell'altro: fin nella prima stanza del poema egli

s'imbatte nell'*enjambement:* «sotto i santi Segni ridusse i suoi compagni erranti», e ne trae oocasione per rilevare la tendenza del Tasso a fondere, per così dire, i versi nell'unità della stanza, rendendo sensibile il fluire del discorso in maniera diversa dell'Ariosto, chè è solito invece a separare con tanta nettezza i versi e i gruppi di versi. Non gli si può dar torto, come non si può dimenticare quel che scrive il Tasso stesso adducendo esempi del Petrarca, del Bembo e naturalmente del Casa che ebbe una parta notevole nella formazione di quel suo gusto: «I versi spezzati che entrano l'uno nell'altro . . . fanno il parlar magnifico e sublime»[2]. Ma si deve aggiungere che gli *enjambements* tasseschi non adempiono sempre e soltanto la funzione di cui egli parla, come non sempre valgono, come voleva il poeta-critico, a far lo stile «magnifico e sublime». Certo nei versi che lo Spoerri cita, l'effetto a cui mira il poeta è quello da lui indicato, nè alcuno vorrà fermare la voce su quel *santi* che forma col sostantivo un'unità indivisibile e che è in questo caso epiteto d'obbligo e convenzionale: ma si può dire lo stesso per altri casi, come ad esempio per tutti quelli di sopra ricordati? Ed è soltanto la frequenza, dallo Spoerri notata, degli *enjambements* tasseschi in confronto con altri poeti italiani, ad attirare la nostra attenzione durante la lettura del Tasso su quel fenomeno metrico?

L'*enjambement,* se vogliamo continuare ad adoperare il termine francese, che ha avuto maggior diffusione sia per l'interesse dei francesi agli studi di metrica, sia perchè il fenomeno è, o almeno era, nella poesia loro molto più raro che nella nostra, l'*enjambement* dunque, o inarcatura, come dovrebbe invece essere detta in italiano ravvivando quello che fu nel Cinquecento il nostro termine per questo concetto, può avere nella nostra poesia, in cui anche prima del Tasso non è eccezionale, diverso significato e valore. Se, ad esempio, leggiamo nell'Ariosto:

Signor, far mi convien come fa il buono
Sonator sovra il suo strumento arguto
Che spesso muta corda e muta suono
Ricercando ora il grave, ora l'acuto,

sentiremo in quel passaggio dal primo al secondo verso, una voluta disinvoltura di espressione, appropriata a quello smorzamento di tono a cui mira il poeta troncando il racconto delle avventure di un suo personaggio per presentarsi egli stesso in atto di mescolare le fila della sua narrazione: chi vorrà dare un valore lirico a quel «buono» calcando sull'epiteto o rilevando in qualche modo il sostantivo? Non già alzarsi verso la lirica, ma scendere verso la prosa vuole il poeta, che a tal fine rende meno sensibile l'unità del verso attenuando il distacco tra un verso e l'altro. E non alla lirica, bensì alla satira mira il poeta, quando con *enjambement* molto più forte, che dà il senso di una vera dissonanza così conclude la più risentita delle sua *satire:*

> Or concludendo dico che se il sacro
> Cardinal comperato avermi stima
> Con li suoi doni non mi è acerbo ed acro
> Renderli e tor la libertà mia prima.

Qui invece la voce deve indugiare sul «sacro», il titolo che compete al cardinale Ippolito e staccarlo perciò in certo qual modo, contrariamente al senso, dal contesto, come una riverenza esagerata, caricata, che fa intendere un sentimento ben diverso. Ora, quel che mi pare caratteristico nel Tasso è il valore lirico, che la dissonanza rappresentata dall'*enjambement* (L'*enjambement* è sempre in grado maggiore o minore una dissonanza), assume nella sua poesia, e caratteristico, che nei momenti di maggiore commozione lirica, sempre, starei per dire, gli soccorra quel suo modo di espressione. Non mancano, s'intende, neanche nei poeti anteriori casi in cui l'*enjambement* ha un tale valore: e per tacere dell'Ariosto tutti ricordano di Dante i versi della visione di Maria dinanzi al Figliolo tra i dottori nel tempio:

> Ed una donna in su l'entrar con *atto*
> *Dolce* di madre dicer: Figliuol mio,
> Perchè hai tu così verso noi fatto?

dove quella figura metrica vale a rilevare la tenerezza della scena; o quelli sulla fine di Buonconte in cui si avverte lo schianto della caduta e delle morte:

Quivi perdei la vista e la parola;
Nel nome di Maria fini' e *quivi*
Caddi e rimase la mia carne sola;[3]

o quelli infine, singolari e suggestivi fra tutti, con cui si conclude l'episodio di Piccarda, e coi quali il poeta ha reso quasi sensibile la musica del canto, come non avrebbe potuto se altra fosse stata la disposizione delle parole *Ave Maria*,

Così parlommi, e poi cominciô: *Ave*
Maria cantando e cantando vanìo
Come per acqua cupa cosa grave.

Ma in quei poeti si trattava sempre di eccezione: nel Tasso invece l'eccezione tende a diventar normale e quella dissonanza gli si presenta quasi ovvia nei passi più significativi del poema. Tancredi ha la rivelazione della bellezza di Clorinda: e quell'«amor di breve vista» che gli sarà fatale è fissato più che nella materialità delle porole, nel ritmo:

Egli mirolla; ed ammirò la *bella*
Sembianza, ed essa si compiacque e n'arse;

Erminia dall'alto della torre scopre fra i guerrieri nemici l'amato e manifesta nascondendo sotto il manto dell'odio, altro desio, il sogno da lei vagheggiato nel suo segreto:

Egli è il prence Tancredi: oh *prigioniero*
Mio fosse un giorno, e no'l vorrei già morto;

Rinaldo abbandona il campo cristiano, sdegnando di presentarsi a giudizio, con nell'animo un'aspirazione indistinta a imprese fuori del comune che gli diano la gloria a cui sempre tende:

Parte, e porta un desio d'eterna et *alma*
Gloria . . . . .

Armida si rivolge con amara ironia, un'ironia che mal cela l'angoscia, all'amato che da lei si congeda con parole di nuova e strana saggezza:

Odi come consiglia! Odi il *pudico*
Senocrate d'amor come ragiona;

Armida ancora, nell'ultimo canto, riviene tra le braccia di Rinaldo e sentendo le lagrime di lui sul proprio viso e guardandolo, comprende di essere sempre amata:

> Tal essa rivenendo alzò la *china*
> *Faccia* del non suo pianto lagrimoso.

Sono questi, esempi raccolti un poco a caso: ma in tutti è dato vedere come quella figura rallentando il ritmo costringe a soffermarsi sulle due parole congiunte e divise, che assumono un rilievo nuovo nel contesto mentre tra parola e parola sembra sentire il palpito stesso dell'anima. E' come se si inducesse nel discorso una pausa irrazionale, poichè, mentre il senso congiunge le due parole, inevitabilmente la voce deve sia pure per un istante brevissimo posare [4]: e l'irrazionalità della pausa, e quindi la dissonanza, riesce naturalmente maggiore, quando si tratta di un attributo e del suo sostantivo, che tendono a formare, quando l'attributo è preposto, una stretta unità. Molto più debole è la dissonanza quando, come nei versi danteschi sopra citati, l'epiteto è invece posposto:

> Ed una donna in su l'entrar con atto
> Dolce di madre....

Ora, quella pausa viene come a sollevare in primo piano il sentimento che è al di sotto delle parole e a dire quel che le parole da sole non direbbero o almeno ad approfondire il loro valore così come farebbe un carattere spaziato: indoviniamo l'estasi amorosa del Tancredi dinanzi a Clorinda apparsa dinanzi a lui all'improvviso («ed ammirò la *bella Sembianza*»); ci par di sentire il sospiro della patetica Erminia («Oh *prigioniero Mio* fosse un giorno» [5]); intendiamo il perenne anelito del giovane Rinaldo («un desio d'*eterna ed alma Gloria*»); avvertiamo nell'ironia sferzante l'angoscia di Armida, da cui ella sta per essere vinta («Odi il *pudico Senocrate!*»); e cogliamo sul suo volto coperto di lacrime un sorriso di sorpresa e di gioia di cui ancora nulla dice il discorso del poeta. («Alzò la *china Faccia*»). E chi non sente come un brivido di sgomento tra le parole *nude* e *solitudini* nei versi già ricordati in cui quella pausa sembra

accrescere la «nudità» di quelle «solitudini» e farle più vaste e paurose?

> In che piccolo cerchio e fra che nude
> Solitudine è cinto il vostro fasto!

Così, non significato da parole, si fa palese tra verso e verso il senso di sorpresa e di conforto che Erminia prova contemplando al suo risveglio l'inattesa scena di pace pastorale che le si offre allo sguardo.

> E guarda *quelli*
> *Alberghi* solitari de' pastori;

così si avverte quasi un gemito del poeta per la sua creatura nel momento in cui trafitta da Tancredi ancora ignaro e tutto preso dalla furia della lotta, Clorinda cade — e non la guerriera o Clorinda o la donna egli ora la chiama, come nelle stanze precedenti, ma «vergine» e la parola in sè stessa e per l'accento e per la posizione ha un singolare valore affettivo:

> Segue egli la vittoria e la *traffitta*
> *Vergine* minacciando incalza e preme;

così, mercè quella figura metrica (anche se qui non è l'*enjambement* solito fra attributo e sostantivo) ci è dato sentire l'affanno che agita Armida e le tronca, prima ancora che sia proferita, la parola, quando leggiamo dei richiami disperati di lei che si è accorta della fuga dell'amato:

> Volea gridar: Dove, o crudel, *me sola*
> *Lasci?* ma il varco al suon chiuse il dolore;
> Sì che tornò la flebile parola
> Più amara dentro a rimbombar su 'l core.

Si potrebbe continuare. Ma già dagli esempi qui riportati il lettore si sarà accorto come la predilezione per quella figura metrica sia conforme al *pathos* proprio della poesia tassesca, a quell'onda di sentimento o di sentimentalismo che tende a traboccare al di là delle consuete forme dell'espressione, a farsi valere, come si è veduto nel caso delle voci «ignoto», «infinito», «immenso», sulla stessa chiarezza e precisione

dell'immagine. Il che apparirà ancora più chiaro se non si separa la figura dell'*enjambement* dalla metrica del Tasso nel suo complesso, e la si considera invece come caso particolare di una tendenza più generale. E infatti quel che si è detto a proposito della pausa irrazionale che quella figura porta con sè, vale anche per altri non pochi luoghi del Tasso, nei quali, anche metricamente, le pause tendono a farsi valere non meno o più delle parole esplicite e perciò divengono un elemento costitutivo ed essenziale del ritmo. Rileggiamo qualcuno di quei passi — e sono tra i più famosi e più belli del poema —, la morte d'Udone ad esempio,

Gli aprì tre volte, e i dolci rai del cielo
Cercò fruire, e sovra un braccio alzarsi;
E tre volte ricadde; e fosco velo
Gli occhi adombrò, che stanchi alfin serrarsi; —

o le estreme parole di Clorinda:

Amico, hai vinto; io ti perdon . . . perdona
Tu ancora, al corpo no, che nulla pave,
A l'alma sì: deh! per lei prega e dona
Battesmo a me ch'ogni mia colpa lave;

o, ancora una volta, la nobile risposta di Argante prima del duello in cui troverà la morte:

Penso, risponde, alla città del regno
Di Giudea antichissima regina,
Che vinta or cade; invano esser sostegno
Io procurai della fatal ruina.

Ben sentiamo in ognuno di essi il valore delle pause, nelle quali affiora l'anima del poeta e dei suoi eroi, che nessuna parola di per sè a lui sembra saprebbe esprimere: non più la bella linearità del verso, il verso in cui è saldamente conchiuso e fissato il dramma (benchè i «bei» versi non manchino nel poema), ma versi «franti», come piace al Flora di chiamarli, che vengono a costituire nuove unità ritmiche e sembrano i più atti ad esprimere la visione tragica del poeta, quel palpito di passione che lo afferra insieme ai suoi personaggi. Armida tornata in sè, medita la vendetta e si

compiace al pensiero di fare della propria bellezza strumento dei suoi disegni: che vale quella bellezza tanto celebrata se non potrà procacciarle dei campioni per vendicarla di Rinaldo?

Dono infelice, io ti rifiuto: e insieme
Odio l'esser reina, e l'esser viva,
E l'esser nata mai; sol fa la speme
Della dolce vendetta ancor ch'io viva.

E' questo uno dei momenti più drammatici di quel personaggio: e, come si vede, a dar voce a quel dramma, valgono al solito con le parole le pause, che qui ci fan seguire la progressiva scoperta che Armida vien facendo nell'animo suo. Non solo la bellezza ella sente ora di odiare, ma l'esser regina, e l'esser viva, e l'esser nata: ad ogni pausa il dolore si approfondisce, si fa più tragica e disperata la coscienza che Armida ha del proprio stato. Mercè il caratteristico ritmo del nostro poeta, è così sollevato alla poesia nella sua attualità il travaglio dell'anima, i suoi fremiti e le sue angosce. Chi non ha orecchio per quel ritmo, può lasciarsi sfuggire la parte più viva della poesia tassesca, come ai suoi tempi, era accaduto al Muratori, perplesso dinanzi ad altre parole di Armida.

Forsennata gridava: O tu che porte
Teco parte di me, parte ne lassi,
O prendi l'una, o rendi l'altra, o morte
Dà insieme ad ambe: arresta, arresta i passi.

Come sono verisimili, si chiedeva l'autore della *Perfetta poesia*, tali sottigliezze in bocca ad una persona in preda alla disperazione? E il suo giudizio potrebbe aver qualche peso se riferito alle parole nella materialità del loro significato, indipendentemente da quella musica nella quale sola e per la quale sola esse hanno una reale esistenza: ma non già il contenuto ovvio di quel discorso, bensì quel fremito della passione che in esse vibra e che si manifesta nei ritmi spezzati, da noi conosciuti, è l'oggetto e la ragion di vita di quel passo poetico. Non diversamente, benchè condotto da tutt'altre considerazioni, disconosceva la natura della poesia tassesca l'autore di uno studio sulla storia dell'endecasillabo

italiano comparso or son molti anni nella rivista *La rassegna*[6], là dove dimostrava come col Tasso l'endecasillabo andasse perdendo la bella varietà, che aveva avuto nella poesia dell'Ariosto, e già tendesse alla monotonia secentesca. Ma, a parte quel che di vero poteva essere nelle osservazioni di quello studioso, era in grado di rendere giustizia al verso tassesco chi lo esaminava soltanto dal punto di vista dell'accento, commisurandolo ai versi di altri poeti?

Certo nell'Ariosto l'accento è, si può dire, tutto: all'accento, all'alternarsi degli endecasillabi *a maiori* e di quelli *a minori,* alla variazione degli accenti così detti secondari, è affidato il movimento della poesia, cosicchè tenendo innanzi il solo schema degli accenti ci pare ancora di sentire il dispiegarsi nell'ottava della poesia.

Fugge per selve spaventose e scure,
Per lochi inabitati, ermi e selvaggi,
Il mover delle frondi, e di verzure,
Che di cerri sentia, d'olmi e di faggi,
Fatto le avea con subite paure
Trovar di quà e di là strani viaggi;
Ch'ad ogni ombra veduta o in monte o in valle
Temea Rinaldo aver sempre alle spalle.

Direi che il puro ritmo, la gioia del ritmo domini l'*Orlando furioso:* ma altro era il *pathos* del Tasso. Che sarebbe dei versi citati, e non di quelli soli, se noi avessimo l'occhio soltanto agli schemi degli accenti, e non alle pause, più forti o più deboli pause, che a quello schema debbono sfuggire? E' possibile soggettare i versi di poeti differenti ad una medesima misura, se questo o quell'elemento assuma nella loro poesia una diversa importanza? Ad epigrafe del suo *Parallelo fra Dante e Petrarca* il Foscolo pose il verso dantesco: «l'un disposto a patire, l'altro a fare», *mutatis mutandis* l'epigrafe non sconviene a un parallelo fra l'Ariosto e il Tasso, disposto l'uno, se non a fare, a contemplare il perpetuo farsi della vita, a godere del moto senza posa dell'azione, delle varie avventure, degli incontri e degli scontri dei cavalieri e delle donne (anche le passioni degli uni e delle altre si risolvono in nuove avventure, nuova azione e nuovo

moto), mentre il Tasso non contempla, ma soffre con i suoi eroi e le sue eroine, e il suo patire penetra, per così dire, la sua narrazione, rallenta e rompe il discorso, si crea con nuovi ritmi la propria espressione.

Quei ritmi, e in genere la metrica del Tasso, si ritrovano dopo di lui: non solo l'uniformità di non poche sue ottave sembra preludere alla monotonia delle stanze dell'Adone, ma anche modi più originali della sua metrica ritorneranno nella poesia posteriore, che per tanta parte da lui deriva. Uno tra questi l'*enjambement*, che si farà dopo di lui tanto più frequente: tanto agevole riuscirà anche ad un mediocre rimatore ottenere un facile effetto mettendo in rilievo un epiteto mediante quell'artificio, così come egli aveva fatto scrivendo ad esempio: «O diletta mia, che sotto *biondi Capelli* e fra sì tenere sembianze . . .» o «In van cerca invaghirlo e con *mortali Dolcezze* attrarlo a l'amorosa vita . . .». Così un accordo prima insueto, che un artista ha trovato per intima necessità, diventa dopo di lui una semplice sigla, a cui può ricorrere un qualsiasi mestierante. Ma al pari di tanti elementi del linguaggio melodrammatico e arcadico di derivazione tassesca, anche quella figura metrica (di cui non seguirò gli sviluppi negli sciolti del Parini e del Foscolo) rivive nel Leopardi che l'ha sentita conforme allo spirito della sua poesia, Ho avuto altra volta occasione di notare [7] che la parola «felicità» — magica parola per il Leopardi che intorno a quel mito tanto ha fantasticato e pensato — occupa nei suoi versi sempre la medesima posizione, collocata com'è, sempre al principio del verso e separata dall'epiteto che la precede e la preannuncia: così, per dar un esempio, nella chiusa dell'*Inno ai patriarchi:* «e la *fugace, ignuda Felicità* per l'imo sole incalza», o in due versi famosi delle *Ricordanze:* «arcani mondi, *arcane Felicità* fingendo al viver mio». Con *felicità, giovanezza,* l'altro grande mito leopardiano: chi non ha in mente i versi ultimi del *Tramonto della luna,* che la leggenda dice essere stati dettati al poeta poche ore prima della morte?

> Ma la vita mortal poi che la *bella*
> *Giovanezza* sparì non si colora
> D'altra luce giammai nè d'altra aurora.

Nè sembra senza significato che il rimpianto per l'impossibile felicità e per l'ineffabile fugace giovanezza sia stato dal Leopardi affidato a modi che ci appaiono tipicamente tasseschi, a quell'*enjambement*, che possiamo chiamare *enjambement* tassesco, non perchè dal Tasso sia stato inventato, ma perchè quella figura metrica è stata da lui impressa della sua peculiare maniera di sentire.

Mario Fubini

NOTE ALLA PARTE SECONDA

[1] Th. Spoerri, *Renaissance und Barock bei Ariost und Tasso, Versuch einer Anwendung Woelfflin'scher Kunstbetrachtung*, Bern 1922, p. 9.

[2] Così nel quinto libro dei *Discorsi sul poema eroico* (T. T., *Prose* a cura di Fr. Flora, Milano, Rizzoli, p. 480).

[3] Qui si deve notare che nell'edizione commentata dal Torraca la terzina suona così: «Quivi perdei la vista; e la parola Nel nome di Maria finì; e quivi Caddi, e rimase la mia carne sola», vale a dire che vi sarebbe un doppio *enjambement*. Ricordo di aver chiesto, poco dopo la pubblicazione dell'edizione della *Società dantesca*, al prof. Ernesto Giacomo Parodi perchè non era stata adottata la punteggiatura del Torraca che per certi aspetti sembrava desse un senso migliore, e che egli mi rispose che a lui sembravano poco dantesche quelle spezzature.

[4] Quella pausa, ricordiamo, permetteva a Dante di farci sentire la musica del canto di Piccarda.

[5] Qui il sostantivo è nel primo verso anzichè nel secondo; ma si noti che il possessivo normalmente precede il nome e che qui enfaticamente è fatto seguire: la collocazione enfatica o affettiva è messa in maggior rilievo dall'*enjambement*.

[6] L'autore di quell'articolo era Dante Bianchi: non posso citare nè il titolo, nè il volume della rivista, nè le parole precise dell'autore, essendomi qui inaccessibile quella rivista.

[7] Nel mio commento ai *Canti* (ediz. Utet, Torino).

CHRONIK

«LES SANDALES D'EMPÉDOCLE».

Als Empedokles sich in den Ätna stürzte, da schleuderte der Vulkan einen seiner ehernen Sandalen zurück, und so konnte seine Spur gefunden werden. Was aber ist das dichterische Werk, wenn nicht eine solche Spur, an der wir den Weg eines Dichters ablesen können, bis dorthin, wo sein letztes Abenteuer beginnt? Dieser Gedanke leitet Claude-Edmonde Magny durch die 300 Seiten ihres Buches.[1] *Les Sandales d'Empédocle* versucht am Werke Morgan's, Sartre's und Kafkas den geistigen Weg zu verfolgen bis zur äussersten Grenze, um hier jeweils selber den Schritt darüber hinaus zu wagen.

In einem einleitenden Essay spricht C.-E. Magny von der Bedeutung des kritischen Arbeitens. Alle Kunstwerke zusammen bilden ein Ganzes, die «République des Lettres». Die Kritik soll eines durch das andere erhellen und begrenzen, sie soll den Wert eines jeden bestimmen und dadurch in ordnendem Schaffen einem jeden seinen Platz im Ganzen zuweisen.

Dieses Ganze ist bei C.-E. Magny nicht ein leeres Wort. Ihr Buch zeugt von einem philosophischen und literarischen Wissen, das man beinahe universal nennen möchte. Und dieses Wissen bleibt nicht blosse Erudition; immer ist es zu spüren, dass die Autorin es sich angeeignet hat zu jener seltenen Einheit, die man Kultur nennt. Ihre Aufsätze leben in einem europäischen Horizonte. Sie sind von einem leidenschaftlichen Willen des Verstehens erfüllt, eines Verstehens, ohne das Europa heute kaum zu retten sein wird: des Verstehens über die eigenen Grenzen hinaus. So hat dieses Buch zugleich etwas Vermittelndes, das an eine andere Frau französischer Sprache erinnert: an Madame de Staël.

Wie soll aber die Kritik den Wert eines Kunstwerkes ermitteln können? Das ist die Frage, die im Brennpunkt dieses einleitenden Essays steht. C.-E. Magny glaubt an eine geistige Hierarchie, in der die Dichtung die unterste, die Philosophie die oberste Stufe bildet und dazwischen sich die Kritik befindet:

---

[1] Claude-Edmonde Magny: *Les Sandales d'Empédocle*, éd. de la Baconnière, Neuchâtel 1945.

«Littérature, critique et finalement philosophie, seront les trois étapes de l'ascension humaine vers la lumière» (p. 33).

Das kritische Schaffen steht der Philosophie nahe. Ihm ist es aufgegeben, die Dichtung zu deuten, indem sie aus deren nichtintellektuellen Teilen den Sinn ermittelt; indem sie das, was der dichterischen Gestalt immanent ist, aufdeckt und zu deren Metaphysik herausarbeitet. Diese wird, da es sich um Gestalt handelt, immer unzusammenhängend und unvollendet sein. Und hier soll der Kritiker über das Werk hinausdenken, das Experiment bis zu seinem Ende weiterführen. Er soll es wagen, die unbewussten letzten Forderungen des Dichters auszusprechen und deren «non-contradiction» auf die Probe zu stellen.

Von dieser abstrakten Weltschau verspricht sich Magny sehr viel: Sie wird das Werk ebenso klären wie bereichern, wird der Vision des Dichters — wenn diese wenigstens vor der Analyse zu bestehen vermochte — eine grössere Überzeugungskraft verleihen, sie wird endlich die Grenzen einer Dichtung ermitteln und damit das Urteil ermöglichen. Denn der Vergleich dieser zu ihrem Ende geführten Metaphysik mit dem Verwirklichten, deren Widersprüchlichkeit oder Entsprechung, wird das Mass ergeben für den Wert einer Kunst:

«C'est précisément ce travail d'élaboration abstraite qui seule peut fournir la balance exacte pour peser les œuvres, les mesurer à leur propre aune» (p. 33).

Einige Seiten weiter lesen wir folgendes:

«C'est en effet la Cité (Littéraire) tout entière qui se trouve menacée lorsque des écrivains mettent leur talent au service d'une cause spirituelle de qualité douteuse, et l'on n'a pas tort de prévoir que tous leurs dons se tourneront alors contre le Bien» (p. 36).

«Le Bien»: Mit grosser Sorgfalt hatte C.-E. Magny ein Mass erarbeitet, das den Dichter an seiner eigenen Eichung wertet, und man ist erstaunt, nun noch ein Mass ganz anderer Art zu finden. In allen Aufsätzen wird uns diese seltsame Zweiheit wieder begegnen, der Widerspruch zwischen einem kompromisslosen wissenschaftlichen Arbeiten und einem unvermittelt darauf folgenden Credo, das so subjektiv ist, wie Magny's Hierarchie selbst.

Wer von dieser Einleitung her befürchtet, das philosophische Erarbeiten könnte in eine leere Spekulation über einen Dichter führen, der findet sich darauf durch C.-E. Magny's eigene Studien widerlegt. Die Verfasserin verweilt bei den Roman- und Novellengestalten ihrer Dichter, um das Geheimnis ihres geistigen Lebens

abzulauschen, das ihr nie entgeht. Sie verweilt lange und geduldig, in immer neuen Vergleichen und Perspektiven neue Aspekte aufzeigend. Auch zu stilistischen Eigenheiten weiss sie zuweilen sehr Treffendes zu sagen, und ihre Analyse von Sartre's Imparfait zeigt eine grosse Begabung, die Sprache eines Dichters zu deuten. Freilich erscheint das Stilistische stets nur in Form eines flüchtigen Hinweises. Gestalt und Gestalten sind für C.-E. Magny im letzten nur ein Gleichnis, sind die Figuren, um deren Spiel in geraden Linien das Feld zu ermitteln ist.

Bei Charles Morgan und Sartre wirkt sich diese Systematik nicht zerstörend aus. Sartre's Werk ruft wohl sogar dieser Erarbeitung; seine Gestalten kommen aus der Philosophie und führen wiederum dorthin. Mehr noch als C.-E. Magny's ausdrückliche Kritik, scheint uns ihre differenzierte Interpretation selber Sartre's Schwäche aufzudecken, indem es spürbar wird, dass hier wohl kaum eine Gestalt oder nur eine Gebärde mit ihrer Lebendigkeit das System jemals in Frage stellen wird.

Aber Kafka? Hier geht C.-E. Magny behutsamer vor. Es ist ihrer sicheren Intuition nicht entgangen, dass Kafkas Welt von einer bestürzenden Vieldeutigkeit lebt, und vor allem ihre sehr schöne Interpretation des *Urteils* spricht davon. Das unerschrokkene Mitgehen bis in die absurdeste Tiefe von Kafkas Mythen ist vom Besten, was wir über diesen Dichter kennen und vom Besten auch in diesem Buch. Selbst dann, wenn es zuweilen an eine Sphäre grenzt, wo Wörter wie «manichisme, hédonique, Théodicée, monisme» wie Unkraut wachsen: selbst dann, wenn uns gesagt wird, dass man viele christliche Dogmen und sogar «une doctrine de la non-résistence métaphysique» findet, und wir glauben, Dogmen und Doktrinen könne bei Kafka nur der finden, der sie hineinlegt.

Wenn sie Kafka begleitet hat bis dorthin, wo sie die Grenze sieht und die Spuren sich verlieren, dann geht Magny wie bei Sartre und Morgan in einem Sprung darüber hinaus:

«Ce qui manque ici à Kafka, pour compléter son tableau et donner un sens à toute cette hierarchie, c'est la croyance à un Dieu personnel. Il semble incapable d'envisager Dieu autrement que comme Puissance, sous l'aspect de Dieu le Père» (p. 265).

«De même, le *Journal* de Kafka est plein de prières qui ne vont vers personne» (p. 266).

«De même, son éthique nous laisse finalement insatisfaits par son imprécision: elle se réduit à dire qu'il faut lutter sans savoir pourquoi on lutte» (p. 266).

Dies ist wieder die andere Stimme, die Stimme von Magny's eigener ethischer Forderung. Sie wird den befremden, der vom persönlichen Anderssein eines Kritikers weniger erwartet, dass es verurteile, als dass es ein tragender Grund sei, von dem sich das Eigene eines Dichters um so klarer abheben könne. Wenn C.-E. Magny diese Einwände mit *Refus d'Auréole* überschreibt, dann kann nur entgegnet werden, dass Kafka auch von niemandem einen solchen begehrt hat: und gerade d i e s e r Kafka, den sie mit ihrer Betrachtung uns w underbar nahe zu bringen verstand. Kafka erscheint uns in diesem Schlusskapitel wie in ein fremdes Element versetzt, in dem er nicht mehr atmen kann, und wir erinnern uns, dass der Sprung des Empedokles auch den Sturz in den Tod bedeutet.

Das Bild der *Chinesischen Mauer*, die nur in Stücken erbaut wurde, wird für Magny endlich zum Symbol von Kafkas «zerbrochener Welt». Es geht C.-E. Magny um das Ganze: und daher liebt sie so sehr die Philosophie, weil diese dem Ganzen näher stehe, weil ein Begriff immer universaler sei als ein Bild. Und doch fasst wiederum der Begriff nur das, was er begreift, und schliesst das übrige aus. Dem dichterischen Bild aber kann es gelingen, jenes zu erschaffen, das der Franzose «absence» nennt, in welcher es von einem anderen, das es nicht ausdrückt, geheimnisvoll begleitet wird. So geben denn vielleicht die Fragmente von Kafkas chinesischer Mauer auch ein anderes Bild: das Bild des Dichterischen überhaupt. In jeder wirklichen Dichtung lebt auch ein Rhythmus, und im Rhythmus ist der Zwischenraum nicht einfach die Leere; in den Pausen zwischen Wörtern und Bildern leuchtet zuweilen das, was wir als deren andere Seite ahnen. Dort ist nicht blosse Stille, aber das Schweigen, in welchem das Ganze zugegen ist, das nie ein Begriff zu halten vermag.

Aber wenn uns die Voraussetzungen C.-E. Magny's auch immer wieder fragwürdig erscheinen, so haben wir doch selten in einem kritischen Werk eine so tiefe Einsicht gefunden in das Wesentliche und selten ein so grosses geistiges Volumen, das sich nie im einzelnen verliert, weil es sich überhaupt nie verliert.

Beinahe möchte man sagen, dieses Buch widerlege sich selber, indem es gerade d a r a u f zeugt, dass es weniger auf eine abstrakte Ordnung ankommt als auf Reichtum und Lebendigkeit eines menschlichen Geistes.

Gerda Zeltner-Neukomm.

GLOSSEN

RONSARD, SECOND LIVRE DES AMOURS XLII (Bibliothèque de la Pléiade I, p. 149).

Si j'estois Jupiter, Marie, vous seriez
Mon espouse Junon; si j'estois Roy des ondes
Vous seriez ma Tethys, Royne des eaux profondes,
Et pour vostre maison les ondes vous auriez.

Si la terre estoit mienne, avec moy vous tiendriez
L'empire sous vos mains, dame des terres rondes,
Et dessus un beau coche en belles tresses blondes,
Par le peuple en honneur Deesse vous iriez.

Mais je ne suis pas Dieu, et si ne le puis estre.
Le Ciel pour vous servir seulement m'a fait naistre,
De vous seule je prens mon sort aventureux.

Vous estes tout mon bien, mon mal, et ma fortune.
S'il vous plaist de m'aimer, je deviendray Neptune,
Tout Jupiter, tout Roy, tout riche et tout heureux.

Dieses Sonett zeigt in vielen Versen eine seltsame Entwertung des Reims zugunsten der Versmitte. Nur im zweiten Vers und im ganzen letzten Dreizeiler ist das Reimwort von bestimmender Wichtigkeit, während es sonst lediglich aus beschreibenden Adjektiven oder merkwürdig unbetonten Verben besteht. So scheinen diese Verse von Anfang und Ende her sich gegen die Mitte aufzugipfeln. Um die Hauptzäsur häufen sich in oft verlangsamten, gestauten Takten die Akzente auf prächtige Worte — Dinge und Namen, die meist die Geliebte oder den liebenden Dichter in statuenhafter Erhöhung zeigen. Auf diese Weise wirken diese Verse kürzer, konzentrierter und gewinnen doch durch die Leichtigkeit von Anstieg und Ausklang eine arabeskenhaft umspielte Anmut. Erst der letzte Vers aber lässt uns das Formgeheimnis dieses Gedichts ganz erkennen. Sein Rhythmus: Viertakt, Zweitakt, Zweitakt, Viertakt, ist die endlich erreichte reine Auskristallisierung der Grundbewegung, die in den vorangehenden Versen versuchend immer wieder angeklungen war. Aber im selben Augenblick, wo dieser Schlussvers das Gesetz des Gedichts eindeutig aufdeckt, gewinnt er ihm eine neue entscheidende Wendung ab: das fast unbetonte Acce-

lerando des Versendes, das vorher meist zartes Auswellen des Antriebs gewesen war, wird zur Krönung des Werks. «Et tout heureux»: alles mündet breit getragen in die wundervoll entspannte Absichtslosigkeit des reinen Glücks. Wir begreifen auf einmal, warum die Versenden so blass geblieben waren, so schemenhaft — sie waren eben nur erst das Bewegungsschema, die Platzhalter für des Rätsels Lösung. EBS.

ANDRÉ GIDE: LES NOURRITURES TERRESTRES (Gall. p. 74).

Je vivais dans la perpétuelle attente, délicieuse, de n'importe quel avenir.

Es ist einer der vielen Sätze, in denen der junge Gide sein innerstes Anliegen der absoluten und um ihrer selbst willen wunderbaren Disponibilität sagt. Er erhält seine Prägung durch das eigenwillig zwischen Cäsuren gestellte «délicieuse», das der «attente» ihre Fülle gibt, während die Verneinung «n'importe quel» «avenir» zum Schemen zu verwischen sucht. Diese Pausenstellung bricht die natürliche Einheit von Zukunft und Erwartung, um diese in sich selber zu stellen, wie auch Breton es tut in dem Satze «Indépendamment de ce qui arrive, n'arrive pas, c'est l'attente qui est magnifique» (L'amour fou, p. 41). Und doch weicht Gide wiederum von diesem ab, denn in dem Worte «avenir» weiss er noch darum, dass im Strome der Zeit stets Neues die Erwartung einholt und ihren Zauber bricht. So möchte wenigstens in jenen Pausen der kostbare Augenblick verweilen. G. Z.

HEINRICH HEINE: HEIMKEHR

Der Tod, das ist die kühle Nacht,
Das Leben ist der schwüle Tag.
Es dunkelt schon, mich schläfert,
Der Tag hat mich müd gemacht.

Diese Verse sind zweifelsohne im — bewussten oder unbewussten — Anklang an Eichendorffs unsterblichen *Einsiedler* entstanden. Der Anfang der letzten Strophe lautet dort:

O Trost der Welt, o stille Nacht!
Der Tag hat mich so müd gemacht,
Das weite Meer schon dunkelt.

Wir stellen zunächst die beiden Verse gegenüber, die sich am genauesten entsprechen:

Eichendorff: «Der Tag hat mich so müd gemacht».
Heine: «Der Tag hat mich müd gemacht».

Heine unterschlägt da einzige, und wie uns scheinen will, unbedeutende Wörtchen «so»; aber das genügt, um Klang und Gehalt des Verses grundlegend zu verändern. Der getragene, aus einem reinen, grossen Gefühl aufsteigende Rhythmus Eichendorffs bekommt etwas Lässiges. Wir glauben die Leere einer ausgebrannten Seele, ja eine physische Müdigkeit herauszuspüren, während das Müdesein des Einsiedlers nur das Stillewerden des Gottergebenen in sich schliesst. Pointiert umschrieben bedeuten die beiden Verse: Heine: «Der heutige Tag in seiner Schwüle, in seiner heissen Qual hat mich entnervt». Eichendorff: «Die Welt und all ihre Lust und Not ist mir versunken».

Gewiss drängt sich die Interpretation dieses einzelnen Verses vom Ganzen her auf. Sie ergibt sich aber bestimmt schon allein aus dem Klang. Der Zusammenhang erleichtert uns die Deutung; das feine Ohr bedürfte seiner nicht.

Metrisch betrachtet, macht Heine mittels einer beschwerten Hebung aus dem jambischen einen freien Vierheber (⏑ ⏓ ⏑ ⏑ ⏓ ⏑ ⏓).

Es ist sein Lieblingsmetrum, eine Erneuerung des altdeutschen vierhebigen Verses, wie er uns in strenger, d. h. bestimmten quantitativ-qualitativen Gesetzen unterworfener Form aus der höfischen Dichtung der mittelhochdeutschen Klassiker, in freier, entarteter Gestalt als Knittelvers bekannt ist.

Diesen Vers in seiner rhythmischen Freiheit gebraucht Heine mit entschiedenem Raffinement. Er lockert auf und erweckt, da unser Ohr doch weitgehend auf das regelmässige Metrum abgestimmt ist, den Eindruck des Improvisierten und des Spielerischen.

Metrisch unverändert ist der erste Vers geblieben: «Der Tod, das ist die kühle Nacht» («O Trost der Welt, o stille Nacht»). Der rhythmische Unterschied dagegen ist bedeutend: harmonische Zweigliedrigkeit mit durchaus gleichwertigen Akzenten bei Eichendorff; flackerndes Hinüberspringen von «Tod» zu «kühle Nacht» durch die Unbestimmtheit der zweiten Hebung bei Heine.

Inhaltlich fällt die ausdrückliche und damit starre Gleichsetzung von «Tod» und «Nacht» auf. Damit wird die «Nacht», die im Eichendorffschen Lied unausgesprochen Symbolwert für «Tod» hat, zur Allegorie. Dazu tritt im zweiten Vers die ebenso starre Antithese des «Lebens» als «schwüler Tag». Bewusstes Spiel ist

auch der Gegensatz im Binnengleichklang «kühl» — «schwül». «Kühl» wirkt gegenüber dem Eichendorffschen «still» betont physisch-sinnlich; die «Kühle» teilt sich dem Körper mit, die «Stille» senkt sich in die Seele.

«Das weite Meer schon dunkelt» klingt noch von ferne nach in «Es dunkelt schon». Als fast parodistischer Zusatz mutet «mich schläfert» an.

Von hier aus drängt sich die Frage auf: Bewusst entstelltes Zitat[1] — also Parodie — oder unbewusster falscher Nachklang? Eindeutig zu beantworten ist sie nicht. Die zweite Strophe des Gedichts weist jedoch eher auf die erste Möglichkeit:

Über mein Bett erhebt sich ein Baum,
Drin singt die junge Nachtigall;
Sie singt von lauter Liebe,
Ich hör es sogar im Traum.

Diese minnesängerischen Verse mit dem koketten Liebessingen der jungen Nachtigall entwertet die Ernsthaftigkeit der ersten Strophe, lässt sie als bewussten Scherz mit Leben und Tod erscheinen.

Das entstellte Zitat erhellt, wie die Gefühls- und Bildeinheit, aus der heraus sich der reine Rhythmus des Romantikers hebt, bei Heine sich wandelt zu einem gedanklichen Spiel mit Gefühlen und Bildern, ausgedrückt in einer pointierten und zugleich lässigen rhythmischen Bewegung.

Heine hat die goethisch-romantische Tradition in sich aufgesogen und in arteigenen Ausdruck umgewandelt. Er ist gerade deshalb kein Epigone. Was Heine über *Atta Troll* sagt, das gilt für seine dichterische Produktion überhaupt: «Ich schrieb *Atta Troll* zu meiner eigenen Lust und Freude in der grillenhaften Traumweise jener romantischen Schule, wo ich meine angenehmsten Jugendjahre verlebt und *zuletzt den Schulmeister durchgeprügelt habe.*»

K. R.

[1] Vgl. E. Staiger: *Entstellte Zitate, Trivium III, 1*